ZUR
GESCHICHTE DER MÄRCHENOPER.

INAUGURAL-DISSERTATION

DER

PHILOSOPHISCHEN FAKULTÄT DER UNIVERSITÄT
ZU ROSTOCK

ZUR

ERLANGUNG DER DOCTORWÜRDE

VORGELEGT VON

LEOPOLD SCHMIDT.

HALLE A. D. S.
DRUCK VON OTTO HENDEL.
1895.

ZUR
GESCHICHTE DER MÄRCHENOPER.

INAUGURAL-DISSERTATION

DER

PHILOSOPHISCHEN FAKULTÄT DER UNIVERSITÄT
ZU ROSTOCK

ZUR

ERLANGUNG DER DOCTORWÜRDE

VORGELEGT VON

LEOPOLD SCHMIDT.

HALLE A. D. S.
DRUCK VON OTTO HENDEL.
1895.

Referent: Dr Thierfelder.

Herrn Dr. Max Friedlaender

verehrungsvoll zugeeignet.

Digitized by the Internet Archive
in 2026

https://archive.org/details/IA41553622_0010

Eine umfassende Darstellung der allgemeinen Geschichte der Oper gehört noch zu den Aufgaben der Zukunft. Die bisherigen Ergebnisse der Musikforschung auf diesem wichtigen Gebiete sind noch völlig unzulänglicher Art, was sich aus dem enormen Umfange des in alle Winde verstreuten Materials leicht erklärt. Opernpartituren pflegen nur ausnahmsweise durch den Druck veröffentlicht zu werden; das Meiste ist handschriftlich erhalten und der Benutzung oft schwer zugänglich, vieles ist bis auf den Titel untergegangen. So kommt es, dass wir nur Werke besitzen, die entweder sich auf eine kurz gefasste Übersicht des gesamten Entwickelungsganges der Oper und ihrer Litteratur beschränken; oder, soweit sie eingehendere, auf Theaterarchive und Bibliotheken gestützte Aufzeichnungen enthalten, das Opernwesen einer einzelnen Bühne, einer Stadt, höchstens eines Landes beleuchten, und auch das nur innerhalb enger Zeitgrenzen. Angesichts der Bedeutung, von welcher die Oper für die Musikentwickelung fast dreier Jahrhunderte gewesen ist, kann es also nicht zweifelhaft sein, dass hier die moderne Forschung eine ihrer vornehmsten und dringendsten Pflichten zu erfüllen hat. Daher werden alle Bestrebungen Interesse beanspruchen dürfen, die in irgend einer Weise auf Erreichung dieses Zieles gerichtet sind, sei es, dass sie allgemeine Gesichtspunkte fördern, sei es, dass sie durch Teilung des ungeheuren Stoffes eine genauere Kenntnis des Einzelnen ermöglichen.

Der Verfasser dieses Aufsatzes hat es sich zum Ziel gesetzt, im besondern über das Wesen und die Entwickelung der Märchenoper eingehendere Untersuchungen anzustellen, von der Ansicht ausgehend, dass als Prinzip der Einteilung dasjenige den Vorzug verdient, welches die Werke nach der Zusammengehörigkeit der ihnen zu Grunde liegenden Stoffe gruppiert, und dadurch die Beziehungen zwischen Musik und Dichtung besonders scharf

hervortreten lässt. Die Betrachtung der Märchenoper fördert nicht nur unsere Kenntnis der Oper überhaupt, sondern sie ist auch geeignet, uns tieferen Einblick in jene Beziehungen thun zu lassen, und rechtfertigt dadurch eine gesonderte Darstellung ihrer Geschichte. Die vorliegende Arbeit erhebt keineswegs den Anspruch, für die Lösung einer so umfangreichen und schwierigen Aufgabe gelten zu wollen; bei dem Mangel jeglicher Vorarbeit seitens der Musikgelehrten und der Unzulänglichkeit der vorhandenen Quellen, fehlt es vorläufig noch an der nötigen Grundlage. Die folgende Zusammenstellung des Materials — das, soweit es zugänglich war, auch näher geprüft worden ist —, sowie der Versuch, dem Gegenstande eine tiefere Bedeutung abzugewinnen, mögen als bescheidene Beiträge zur Bebauung dieses noch unbetretenen Feldes beobachtet werden. Namentlich konnte bei Anführung der einzelnen Märchenopern infolge der angedeuteten Schwierigkeiten hier noch nichts Vollständiges geboten werden; der Verfasser behält sich aber vor, diese Nachforschungen fortzusetzen, um in späteren Arbeiten das Fehlende — soweit möglich — zu ergänzen. Die oft ins Weite verlockenden Betrachtungen mancherlei Art, die sich vom Standpunkte ästhetischer Spekulation an unsern Gegenstand knüpfen lassen, sind auf einen möglichst kleinen Raum beschränkt worden. Es musste hierin diejenige Zurückhaltung beobachtet werden, welche bei dem gegenwärtigen Stande der Musik-Ästhetik geboten erscheint. Es sei mir noch gestattet, an dieser Stelle Herrn Dr. Kopfermann meinen aufrichtigen und herzlichen Dank auszusprechen für die liebenswürdige und unermüdliche Bereitwilligkeit, mit der er mir die Benutzung der Musikalien der Kgl. Bibliothek in Berlin in ihrem vollen Umfange ermöglicht hat.

I.

Die Bezeichnung musikalischer Bühnenwerke ist bis auf den heutigen Tag eine ziemlich ungenaue und schwankende geblieben. Die Schattierungen, welche man dem Begriff „Oper" zur Hervorhebung formeller oder materieller Unterschiede gegeben hat, sind weder immer zutreffend noch konsequent angewendet, und die Willkür, mit der namentlich in Deutschland die Komponisten in dieser Beziehung verfahren sind, macht es unmöglich, Werke der Opernlitteratur nach ihren Titelangaben zu klassifizieren. Dies gilt sowohl hinsichtlich weiterer Gattungsbegriffe, wie z. B. Singspiel und komische Oper, die oft in einander überfliessen, als namentlich von näheren Charakterisierungen, wie heroische, historische, romantische Oper oder dergleichen. Auch der Begriff der Märchenoper steht keineswegs fest; manches trägt diesen Namen, ohne ihn durch den Inhalt zu rechtfertigen, während wir andererseits wirklichen Märchenstoffen unter den Zauber- und Feenopern, oder auch ohne jede besondere Bezeichnung begegnen. Für die Erforschung dieses Zweiges der Operngeschichte ist es daher unerlässlich, zunächst einmal den Begriff der Märchenoper selbst zu begrenzen. Zu diesem Zwecke wollen wir uns die Frage beantworten: Was ist überhaupt ein Märchen? Aus der Erkenntnis dessen, was das Wesen des Märchens in der Dichtung ausmacht, wird sich die Definition ergeben, die einer Darstellung der Geschichte der Märchenoper als Ausgangspunkt dienen kann.

Mähre, Märchen, mittelhochdeutsch daz maere, bezeichnete ursprünglich jede erzählende Überlieferung und wurde gleichbedeutend mit Sage gebraucht. Die specialisierte Bedeutung des Wortes „Märchen", wie wir es heute gebrauchen, hat sich erst in der zweiten Hälfte des vorigen Jahrhunderts im Anschluss an die nach Deutschland eindringenden orientalischen Erzählungen

entwickelt.[1] Wieland ist wohl der erste, bei dem wir es in diesem Sinne angewendet finden; später hat sich diese Bedeutung, namentlich durch die von der romantischen Schule geförderte Erforschung der Volksüberlieferungen, mehr und mehr festgesetzt und ist allgemeiner Sprachgebrauch geworden.[2] Wir verstehen heute unter Märchen nur solche Erzählungen, in denen das Übernatürliche in wunderbarer Weise in die Vorgänge des Wirklichen eingreift; deren Vortrag durch Einfachheit in der Auffassung von Lebensverhältnissen und harmlose Naivität des Ausdrucks sich einer kindlichen Anschauungsweise nähert, und deren Inhalt in den weitaus meisten Fällen eine symbolische Deutung fordert oder doch zulässt.

Die eigentliche Entstehung solcher Dichtungen war naturgemäss nur in einer Zeit möglich, deren durch keine Urteilskraft beeinflusste Weltvorstellungen sich wirklich noch in naiven Anschauungskreisen bewegten, wo noch der Zusammenhang menschlicher Gefühle mit der umgebenden Natur empfunden wurde, und eine ungezügelte, aber reiche Phantasie in diesen Erfindungen nach Befriedigung ihres künstlerischen Gestaltungsbedürfnisses rang. Hahn, in seinen „Sagwissenschaftlichen Studien“ geht soweit, die Bildungszeit der Märchen wegen des ihnen eigentümlichen Verstosses gegen den Zeitbegriff vor den vollendeten Ausbau der arischen Muttersprache zu verlegen. Jedenfalls haben wir ihren Ursprung in einer weit zurückliegenden Periode der Menschheitsentwickelung zu suchen, und spätere Jahrhunderte konnten nur die im Bewusstsein des Volkes erhaltenen Urideen weiterbilden und umformen. Unser modernes Bewusstsein vollends kann sich in das abweichende Denkverfahren, das allen echten Märchen zu Grunde liegt, nicht mehr zurückversetzen. Daher können wir Märchen nur noch sammeln oder nachahmen, aber nicht mehr schaffen.[3] Thatsächlich beschränken sich auch

[1] Vgl. Hermann Paul. Grundriss der germanischen Philologie. I, 776. ff. Strassburg 1891–93.

[2] Übrigens besitzt nur der Deutsche ein besonderes Wort für diese Gattung von Volksdichtungen. Franzosen und Engländer bedienen sich der allgemeinen Ausdrücke „contes“ und „tales“, während der Italiener die ungenaue Bezeichnung „fiabe“ anwendet.

[3] Diese Thatsache ist vielfach verkannt worden, und hervorragende Geister haben geglaubt, das Märchen wie eine andere Dichtungsart handhaben zu können. Auch Goethe ist bekanntlich diesem Irrtum verfallen, ohne durch die That die Richtigkeit seiner Ansicht bekräftigen zu können.

alle sogenannten „Kunstmärchen“ der Neueren darauf, willkürliche Erzählungen mit Märchenelementen zu durchsetzen und Ton und Form des echten Volksmärchens nachzuahmen.

Jede Nation hat ihren Schatz uralter Märchen, und seitdem ihnen die Brüder Grimm allen Ernst und alle Genauigkeit des Forschens und Untersuchens zugewendet haben, die sie der Sprache und den Volksdichtungen überhaupt angedeihen liessen, ist die Anerkennung des wissenschaftlichen und künstlerischen Wertes dieser Überlieferungen in immer weitere Kreise getragen worden und darf jetzt als allgemein gesichert angenommen werden. Nicht mehr wie früher[1] blickt man vornehm auf diese „auf allen Wiesen und Gründen der abgelegensten Volkspoesie, duftenden Kräutern und Blumen gleich, spriessenden Märchen“ [2] herab, welche „arme, fromme Hände“ gesammelt und bewahrt hatten, und die nur da haften konnten, wo überhaupt „eine regere Empfänglichkeit für Poesie oder eine noch nicht von den Verkehrtheiten des Lebens ausgelöschte Phantasie“ vorhanden war. „Was so mannigfach und immer wieder von neuem erfreut, bewegt und belehrt hat“, sagt Grimm,[3] „das trägt seine Notwendigkeit in sich. Innerlich geht durch diese Dichtungen dieselbe Reinheit, um derentwillen uns Kinder so wunderbar und selig erscheinen.“ Und Schleiermacher[4] spricht von „jenen sinnbildlichen und deutungsvollen Dichtungen welche unter dem bescheidenen Namen von Märchen die innere Gestalt der Dinge und die wahre Geschichte der Welt mit einem Reichtum und einer Tiefe darstellen, welche ergründet zu haben sich nie jemand bewusst werden kann.“ Das Beispiel Jacob und Wilhelm Grimm's, die uns in ihren „Kinder- und Hausmärchen“ das wertvollste, umfassendste Märchenbuch geschenkt haben, wirkte allenthalben anregend, und bald gesellten sich zu den vorhandenen älteren Sammlungen der Italiener und Franzosen solche fast aller Völker nicht nur Europas, sondern des ganzen Erdballs.

Je umfangreicheres Material auf solche Weise der Forschung zugeführt wurde, um so überzeugender trat die Übereinstimmung

[1] Wieland schreibt noch in der Vorrede zum ersten Teil seines ‚Dschinnistan“ (1786) „Ammenmärchen, im Ammenton erzählt, mögen sich durch mündliche Überlieferungen fortpflanzen, aber gedruckt müssen sie nicht werden.“

[2] Jacob Grimm. Vorrede zu Liebrecht's Pentamerone. Breslau 1846.

[3] Vorrede zu „Kinder- und Hausmärchen.“ Berlin 1812.

[4] Einleitung zu Platon's Parmenides II. 98. Berlin 1804—10.

gewisser Grundzüge und Einzelheiten in den Erzählungen selbst von einander entferntester Völker und Epochen hervor, eine Übereinstimmung, zu deren Erklärung die Annahme mündlicher Übertragung keineswegs ausreicht. Derartige Nachweise mussten aber die Ansicht derer stützen, die in den Märchen mehr sahen, als ein blosses Spiel der Phantasie, die darin die Überreste eines bis in die älteste Zeit hinaufreichenden Glaubens, der in bildlicher Auffassung übersinnliche Dinge ausspricht, umgemodelte heidnische Vorstellungen und mythische Erinnerungen zu erkennen glaubten. Die Naturanschauungen unserer Ahnen sind der ursprüngliche Inhalt der echten Volksmärchen, auch da, wo er, durch Umwandlungen verdunkelt, jetzt nicht mehr erkennbar ist. Jacob Grimm[1] nennt sie „die wunderbaren letzten Nachklänge uralter Mythen, die über ganz Europa hin Wurzel geschlagen haben."

Diese Ableitung des Märchens von dem Mythos erklärt auch seine nahe Verwandtschaft mit der Sage, neben der es ununterbrochen fortbestanden hat. Denn auch die Sage, zunächst die Heldensage, ist aus dem Mythos hervorgegangen, in sie hat sich gerettet, was nicht im Kultus zu religiösen Formeln erstarrt ist. J. Grimm definiert das Wesen der Heldensage als Durchdringung mythischer und historischer Bestandteile. Die Gebiete der Sage und des Märchens laufen oft so ineinander, dass es schwer ist zu bestimmen, zu welchem von beiden ein Stoff gehört. Die Grenzen sind flüssig, und ein Märchen kann zur Sage, eine Sage zum Märchen werden. Als wesentlicher Unterschied muss jedoch festgehalten werden, dass die Sage lokal und meist auch zeitlich fixiert ist; sie ist an bestimmte Länder und Helden der Geschichte gebunden, während das Märchen durch Zeit und Raum schwebt, niemals fesstehend, in jeder Gegend, fast in jedem Mund sich umwandelnd. Denn wenn wir auch hie und da im Märchen von einer „indischen" Prinzessin oder dergl. hören, so soll der Name des Landes doch nur die Vorstellung des Unbekannten und Fernen erwecken, wie denn der Italiener zu diesem Zwecke den Schauplatz seiner Märchen gern nach Irland, der Araber nach China verlegt. Ebensowenig kennt das Märchen Personennamen, da es Typen, keine Individuen schildert. Die wenigen Ausnahmen bilden entweder landläufige Vornamen, wie Hans, Klaus,

[1] Vorrede zu Liebrecht's Pentamerone.

Kathrine u. s. w., oder, wie meist in den italienisch-französischen Märchen, Namen von geradezu symbolischer Bedeutung. Gewöhnlich aber sind die handelnden Menschen nur als König, Prinzessin, Bauer, Soldat, Fischer, Schneider u. s. w. bezeichnet, und die Begebenheiten werden ganz unbefangen in die Lebensform des Zeitalters, dem der Erzähler angehört, eingekleidet. Die Helden des Mythos werden im Märchen zu rein menschlichen Gestalten, und an Stelle der Götter treten die Haus- und Elementargeister. Auch dadurch unterscheidet sich das Märchen von der Sage, dass in jenem das Wunder eine deutungsfähige und deshalb minder befremdliche Rolle spielt, während in dieser das Mythische den Schein des Geschichtlichen annimmt und die Wirklichkeit des Vorganges betont wird. In der Sage ist das Wunder eine Thatsache, die geglaubt werden soll; im Märchen wird auf das unter dem Wunderbaren verborgene Geheimnis hingewiesen. Dies führt uns auf die dem Märchen zu Grunde liegende Symbolik, über die hier noch ein Wort gesagt werden muss.

Das Märchen ist seiner Natur nach sinnbildlich: es spiegelt das Ewige im Rahmen der Zeitlichkeit, Naturvorgänge in den Schicksalen des menschlichen Lebens wider. Der Frühling, das Leben, die Sonne werden zur gefesselten Jungfrau — der schlafenden Brunhild der Siegfriedsage —, hüllendes Gewölk zur Dornenhecke und der erlösende Blitzstrahl zum Schwerte des Freiers. Freilich nicht immer sind die einzelnen Beziehungen und der Zusammenhang mit dem Mythos gleich deutlich erkennbar, und in den zahlreichen Sammlungen aller Länder fehlt es nicht an Erzählungen, deren Inhalt keinerlei sinnbildliche Deutungen zulässt. Namentlich die orientalischen Märchen unterscheiden sich durch die beinahe gänzliche Abwesenheit symbolischen Gehaltes wesentlich von denen des Abendlandes.[1] Im allgemeinen aber werden wir das Sinnbildliche als wesentliches Attribut des Märchenbegriffes zu betrachten haben.

Im Grunde genommen ist ja alle Kunst symbolisch, alle ihre Gebilde sind nur Zeichen für das, was unaussprechlich ist. Im Gegensatz zur Abstraktion der Philosophie bietet sie dem Geist

[1] Nur da, wo Anklänge an deutsche Märchen vorkommen, die Schlegel durch gemeinsame Abstammung aus indischen Quellen zu erklären sucht, tritt auch das symbolische Element in den Vordergrund

konkrete Gestaltungen, doch so, dass er im Besonderen das Allgemeine, in dem Zufälligen das Bleibende, in den Dingen die ihnen zu Grunde liegenden Ideen zu erkennen vermag. Daher wirkt jedes echte Kunstwerk wie eine Offenbarung und übt dadurch, dass es den Einzelnen mit dem All verknüpft, jene befreiende Kraft aus, welche zuerst Schopenhauer der Kunst zuerkannt hat.

Das Märchen also neigt, vermöge seiner Eigenschaft, alles Individuelle abzustreifen, mehr als jede andere Dichtart, zum Symbolismus. Dagegen ist es von frostiger Allegorie — der „ältesten Hülle der Philosophie“ — wie von moralischen Tendenzen gleich weit entfernt. „In guten Märchen darf man nur selten eine vom Erfinder beabsichtigte und mit Bewusstsein hinter dem Schleier des Wortsinns versteckte Bedeutung und Beziehung auf ein Einzelnes suchen.“[1] Und wenn sich etwa gute Lehren aus ihnen ergeben, so ist dies niemals als beabsichtigte Wirkung aufzufassen.[2] „Es war weder ihr Zweck, noch sind sie darum erfunden, aber es erwächst daraus, wie eine gute Frucht aus einer guten Blüte ohne Zuthun der Menschen. Darin bewährt sich jede echte Poesie, dass sie niemals ohne Beziehung auf das Leben sein kann.“[3] Die Symbole des Märchens können nicht treffender charakterisiert werden, als es Hahn[4] thut, der sie ‚unmittelbare Naturauffassungen“ nennt, „deren Bildung das Bewusstsein der Idee, welche sie übertragen, nicht vorangegangen war.“

Die hohe Stellung, welche unser modernes Kunstbewusstsein den einst so geringschätzig übersehenen Märchen eingeräumt hat, erleidet auch keine Einbusse durch das bescheidene Gewand, in dem dieselben auftreten. Die kindliche Naivität ihrer Vortragsweise ist nicht die Folge äusserer Existenzbedingungen und etwa dem Umstand zuzumessen, dass es fast ausschliesslich Frauen und Kinder waren, welche diese Traditionen am häuslichen Herde pflegten. Vielmehr haben wir auch hierin eine tief in ihrer Wesenheit begründete Eigenart zu erkennen. Das Märchen wendet sich an alle; wie es den ganzen Umkreis des menschlichen

[1] Fr. W. V. Schmidt, Märchen-Saal. Bd. I. Anmerkung. Berlin 1817.

[2] Ein moralisierender Ton hat die späteren Fassungen der Märchen vielfach entstellt. Perrault und seine Nachfolger liebten es sogar, jeder Erzählung eine besondere „moralité“ in Versen anzuhängen.

[3] Grimm. a a. O.

[4] Sagwissenschaftliche Studien. Jena, 1876.

Lebens und der Natur in seine Darstellung zieht, so will es auch von allen verstanden sein, von Kindern und denen, die „in gewissen Stunden sich gern zu Kindern machen lassen.“ [1] Deshalb schuf es sich einen Ton, zu dessen Verständnis nur eine Bedingung erforderlich ist: Empfänglichkeit für Poesie.

Schliesslich sei noch auf die tiefe Bedeutung des eudämonistischen Zuges hingewiesen, der allen Märchendichtungen gemeinsam ist. „Dieses Epos endigt immer, indem es eine endlose Freude aufthut.“ [2] Weder Erinnerung erlittener Schmerzen, noch Mitgefühl bei dem Untergang anderer vermag diese Freude zu trüben: die Hochzeit wird jubelnd gefeiert, während die Mutter oder Schwester der Braut sich in glühenden Schuhen zu Tode tanzt. Dieser mitleidslose Zug müsste in einer dem Gemütsleben sonst so nahestehenden Dichtung befremden, wenn wir in jener Freude nichts als den beschränkten Ausdruck befriedigter Selbstsucht zu erblicken hätten. Wie aber die Formen des menschlichen Lebens ursprünglich nur der symbolischen Darstellung von Naturvorgängen dienten, so ist auch die Glückseligkeit des Märchens weit über den engen Kreis menschlicher Empfindungen hinausgerückt. Die Natur kennt weder Leid noch Mitleid; für sie giebt es nicht den Unterschied von gut und böse, in ihr wird das Untaugliche durch das Starke und Lebensfähige verdrängt. In einer Dichtung, welche den ewig gleichbleibenden Wechsel des Naturlebens zum Inhalte hat, konnte daher die Tragik des Menschendaseins mit ihren Vorstellungen von Unglück und Trauer nicht Platz finden. Das Märchen lässt ahnen, dass das Einzelne nicht untergeht, sondern aufgenommen wird in das All, und aus diesem Grunde könnte man es die künstlerische Verkörperung der Idee von der „Erhaltung der Kraft“ nennen. Die Eudämonistik des Märchens enthüllt uns, mehr als alles andere, dessen wahre Natur, und zeigt, wie hoch wir die Gestaltungskraft einer Poesie zu veranschlagen haben, deren unbewusstes Schaffen selbst bei der Zuführung metapyhsischer Begriffe sich so fern von jeder Abstraktion zu halten vermocht hat.

Nach dieser Charakterisierung des Märchens kann es nicht mehr zweifelhaft sein, was wir zu dieser Gattung zu rechnen haben. Im Hinblick auf die Oper ist es namentlich geboten, das

[1] Wieland. a. a. O.
[2] Grimm. a. a. O.

Märchen einerseits gegen die lokale Sage, mit der es die mythischen Bestandteile gemein hat, andererseits gegen die phantastische Dichtung im weiteren Sinne, wie sie namentlich in den orientalischen Erzählungen vertreten ist, scharf abzugrenzen. Von diesen beiden Gebieten, die sich übrigens auch für die Oper ausserordentlich fruchtbar erwiesen haben, hat sich die Erforschung der Märchenoper sorgsam fernzuhalten. Dagegen sind die modernen Nachahmungen der Märchenform, in denen wir zwar eigentliche Märchen nicht zu erkennen vermochten, deren Bezeichnung als Kunstmärchen aber litterarische Geltung erlangt hat, mit in den Kreis unserer Betrachtungen zu ziehen.

Die Litteratur der Volksmärchen ist, wie schon bemerkt, seit Beginn dieses Jahrhunderts eine sehr umfangreiche geworden. Für unsere Zwecke genügt es, die Märchenquellen derjenigen Länder zu kennen, die überhaupt für die Geschichte der Oper in Betracht kommen: Italien, Frankreich und Deutschland. Dabei können wir uns auf die ersten grundlegenden Sammlungen beschränken, welche die immer wiederkehrenden Märchentypen in ihrer ältesten Fassung enthalten; was an späteren Aufzeichnungen hinzugekommen ist, hat weder dieselbe Bedeutung, noch hat es so allgemeine Verbreitung gefunden, dass das Theater sich seiner bemächtigt hätte.

Diese Hauptquellen sind:

Für Italien:

a) Tredeci piacevoli notti. Giov. Fr. Straparola aus Caravaggio. Venedig 1550 54. Deutsch (unvollständig)[1] herausgegeben von Friedrich Wilhelm Valentin Schmidt in seinem „Märchen-Saal" Bd. I. Berlin 1817. Dies ist die älteste Märchensammlung, die wir überhaupt besitzen. In der deutschen Übersetzung fehlen: 1. Der Gauner, 2. die Puppe, 3. der Zauberlehrling, 4. der Däumling.

Dunlop, in seiner History of fiction (Edinburgh 1816, II, 447) sagt von diesem Werk: „It is chiefly as being the source of those fairy tales which were so prevalent in France in the commencement of the 18th century, that the Nights of Straparola are curious in tracing the progress of fiction. The northern elves had by this time got possession of Scotland, and perhaps of England, but the stories concerning their more brilliant sister-

[1] Vergl. Grimm Kinder- und Hausmärchen. Bd. III. 1819.

hood of the East, were concentrated, in the middle of the 16th century, in the tales of Straparola."

b) Il pentamerone. Giambattista Basile cr. 1637. Übersetzt von Felix Liebrecht. Breslau 1846. 2 Bd.

Für Frankreich:

a) Charles Perrault (1628(33)—1703) „Contes de ma mère l' Oye" und „Histoires ou contes du temps passé."

b) Mme d' Aulnoy (1650–1705) „Contes de fées," herausgegeben von Becherelle. Später im Cabinet des fées Bd. II. Paris 1785.

Für Deutschland:

Brüder Grimm. „Kinder- und Hausmärchen" Berlin 1812. 2 Bd.

Dazu kommen, als internationale Elemente, die aus dem Arabischen in alle Sprachen übersetzten Erzählungen der Tausend und eine Nacht, unter denen sich auch wirkliche Märchen befinden, sowie die irischen und schottischen Elfenmärchen, welche durch die Dichtungen Chaucer's und Shakespeare's auf die gesamte Litteratur des Abendlandes Einfluss gewonnen haben. Die letzteren sind von den Brüdern Grimm, nach Crofton's fairy legends, unter dem Titel „Irische Elfenmärchen", Leipzig 1826, mit einer Abhandlung über den Elfenglauben herausgegeben worden.

Jede Oper, welcher ein unmittelbar oder mittelbar aus diesen Quellen geschöpfter Stoff zu Grunde liegt, dürfen wir als eigentliche Märchenoper ansprechen.

Die Litteratur der Kunstmärchen entzieht sich naturgemäss jeder Zusammenstellung. Unter den einschlägigen Sammlungen in Deutschland kann man Wieland's „Dschinnistan oder auserlesene Feen- und Geistermärchen" (3 Bd. 1786—89) und Musäus' fälschlich[1] „Volksmärchen der Deutschen" betitelte Dichtungen als diejenigen Werke bezeichnen, von denen die ersten und wichtigsten Anregungen zu einer Märchenoper in weiterem Sinne ausgegangen sind.

Nachdem wir so einen feststehenden Begriff der Märchenoper gewonnen haben, ist es nunmehr unsere Aufgabe, ihre Entstehung und Entwickelung des näheren nachzuweisen.

[1] Vergl. Grimm. Kinder- und Hausmärchen. Bd. III.

II.

In der Oper haben wir es, wenn wir von der scenischen Darstellung absehen, mit der Verbindung zweier Künste zu thun: der Poesie und der Musik. Daher kann auch der Einfluss, den die Wahl des Stoffes auf ihre Gestaltung ausübt, ein zweifacher sein. Ob, und in wie weit die Musik als solche durch Märchenstoffe beeinflusst worden ist, soll an anderer Stelle dieser Arbeit erörtet werden. Hier wollen wir zunächst den Beziehungen nachgehen, welche zwischen Märchen und Operndichtung stattgefunden haben, und untersuchen, zu welchen Ergebnissen dieselben zu verschiedenen Zeiten geführt haben.

Das Operntextbuch nimmt im allgemeinen keine sehr geachtete Stellung in der Litteratur ein. Von jeher ist es die Zielscheibe des Spottes derer gewesen, die, ohne von den Erfordernissen eines Operntextes genügende Kenntnis zu besitzen, das ganze Genre geringschätzig beurteilt haben. Dass viele Texte, namentlich was die Form betrifft, auf keiner hohen Stufe stehen, soll nicht geleugnet werden, und gewiss wäre manchem Komponisten ein begabterer und geschmackvollerer Mitarbeiter zu wünschen gewesen. Man darf aber andererseits, ohne ungerecht zu sein, weder die durch die Unselbständigkeit des Textdichters — wo dieser nicht zugleich Tondichter in einer Person ist — gegebenen Schwierigkeiten noch die unleugbare Thatsache verkennen, dass trotzdem vieles Treffliche auf diesem Gebiete geleistet worden ist. Auch in der Kunst ist gut, was seinen Zwecken entspricht. Ein Opernbuch soll aber vor allem die Möglichkeit, ja Notwendigkeit musikalischer Ausgestaltung in sich tragen, und von diesem Standpunkte aus haben selbst die am meisten angegriffenen Texte Mozart'scher Opern ihre künstlerische Berechtigung.

Unter dem, was man dem Libretto zu allen Zeiten zum Vorwurf gemacht hatte, steht nicht an letzter Stelle die bedenkliche Hinneigung zu phantastischen und abenteuerlichen Handlungen,

zu buntem Wechsel der Scenerie und äusserem Glanz. Je klarer man aber das ganze Wesen der Oper erfasst hat, um so deutlicher erkennt man, wie tief in ihrer eigensten Natur diese Seite ihrer Dichtung begründet ist.

Jedes Kunstwerk setzt zu seiner Wirkung gewisse ästhetische Konventionen, gleichsam einen Vertrag des Autors mit seinem Publikum, voraus. Nicht Täuschung will es hervorrufen durch möglichst getreue Nachahmung der Natur — die ja doch nie erreicht werden könnte —, sondern durch Enthüllen des Ideals die Ahnung einer höheren Wirklichkeit in uns erwecken. Nirgends gilt dies aber mehr als vom musikalischen Drama, das schon dadurch, dass die lyrische Sprache, der Gesang, sein Ausdrucksmittel ist, mehr denn jedes andere Kunstwerk der gewöhnlichen Realität entrückt erscheint. Soll das Singen als eine natürliche Steigerung des Sprechens empfunden werden, so müssen auch die Vorgänge ausserordentliche und solche sein, die eine gehobene Stimmung zu erzeugen vermögen. Daher werden sich immer Dinge zur Darstellung in der Oper[1] eignen, denen etwas über die Deutbarkeit durch das Wort hinaus unserer Vorstellung Zuführbares anhaftet. „Schon aus diesem Grunde", bemerkt Wieland,[2] „ist nicht zu leugnen, dass, sofern im Singspiel Musik und Gesang eine Art von idealistischer Sprache ausmachen, die über die gewöhnliche Menschensprache weit erhaben ist, etwas in der Natur desselben liege, womit wir den Begriff des Wunderbaren zu verknüpfen uns nicht enthalten können."

Ist aber einmal das Wunderbare als eine natürliche Grundlage der Oper erkannt, so muss dieser auch das Gebiet phantastischer Zauberei, als ihrer eigentlichen Heimat, willig erschlossen werden. Denn in der Kunst ist das Phantastische der Form gleichsam das Gewand des Mystischen, es ist die Wirkung des Wunderbaren nach aussen hin.

Auch das äusserlich Reizvolle entspringt somit dem transscendenten Charakter der Musik, und wenn es häuftg ein wesentliches Merkmal der Oper wurde, so darf nicht vergessen werden dass diese Kunstform nicht nur für Ohr und Verstand, sondern auch für Auge und Sinnenlust geschaffen wurde und das Gepräge

[1] Nur die derbkomische Oper wäre auszunehmen.

[2] Versuch über das deutsche Singspiel und einige dahin einschlagende Gegenstände." Teutscher Merkur 1775.

einer festlichen Veranstaltung, die sie ursprünglich war, nie ganz verloren hat. Endlich hat die Beschränkung, welche dem Dichter durch die Grenzen der Ausdrucksfähigkeit und die vorbereitende Wirkung der Musik, die zuviel Handlung ausschliesst, auferlegt ist, gleichfalls bestimmenden Einfluss auf das Wesen des Operntextes ausgeübt. Alles Unwesentliche muss beseitigt, die Hauptmomente der Handlung müssen eng aneinander gerückt werden; wenige und grosse Züge müssen die Detailmalerei des wirklichen Lebens ersetzen, und wiederum bedarf es ästhetischer Voraussetzungen, um im Unwirklichen das Wahre zu erkennen. Man kann also wohl mit Recht behaupten, dass die Tendenz zum Übernatürlichen im weitesten Umfang und in seiner sinnlichen wie übersinnlichen Fassung ein wesentlicher, und daher notwendiger Zug des musikalischen Dramas an sich ist.

Es läge nun nahe anzunehmen, dass die Oper in den Stoffen der Märchenwelt, in der ja das Wunder seine schönsten Blüten treibt, seine natürlichsten und reichsten Quellen erkannt hätte. In der That ist das Märchenhafte im allgemeinen von jeher als der Oper so eigentümlich empfunden worden, dass die Begriffe „opernhaft" und „märchenhaft" oft geradezu für einander gesetzt werden. Anders liegt jedoch die Frage, in wieweit und in welcher Weise die Benutzung wirklicher Märchenstoffe stattgefunden hat. Diese Frage wollen wir an der Hand der Geschichte zu beantworten suchen. Dabei werden für Italien, Frankreich und Deutschland so verschiedene Gesichtspunkte sich als massgebend erweisen, dass wir gut thun, die Entwickelung der Oper in jedem der drei Länder gesondert zu betrachten.

So hoch man auch die Einflüsse anderer Völker auf die endgiltige Gestaltung der Oper anschlagen mag, der Ruhm sie erfunden zu haben, gebührt den Italienern. Zwar fehlte es auch in Deutschland und Frankreich nicht an Ansätzen dazu, und es ist mehr als wahrscheinlich, dass der dem Menschen innewohnende Trieb zum Dramatischen auch hier früher oder später zum musikalischen Drama geführt haben würde. Die vorhandenen Keime waren indess noch zu wenig entwickelt, als die italienische Oper schon als ein fertiges Ganze in die Erscheinung trat und nun das Wesen dieser Kunstform dauernd bestimmte.

Dass diese Erfindung zunächst keine bewusste war, sondern gleichsam zufällig und aus Bestrebungen hervorging, die ganz anderen Absichten zugewendet waren, ist durch die Forschung

bekannt geworden. Nach dem Falle Konstantinopels und des byzantinischen Reiches im Jahre 1453, war durch die Auswanderung griechischer Gelehrten, namentlich in Ober-Italien, jene Bewegung auf wissenschaftlichem Gebiete hervorgerufen worden, die wir mit dem Namen des Humanismus und der Renaissance belegen. Florenz war der Hauptsitz einer neuen Geistesrichtung, die bald auch auf die Künste einen tiefgreifenden Einfluss gewinnen sollte. Seit 1472 bestanden hier griechische Schulen, und dem Studium der altklassischen Litteratur hatte sich die ganze Aufmerksamkeit der Italiener zugewendet. Ein Lieblingsgedanke dieser Zeit war die Wiederbelebung der griechischen Tragödie. Männer der Wissenschaft[1], Künstler und vornehme Dilettanten thaten sich zusammen, um die Beziehungen des antiken Dramas zur Tonkunst zu ergründen; allerhand Versuche wurden angestellt, und das Ergebnis waren jene Bühnenwerke, welche zuerst unter dem Namen dramma oder tragedia per musica (melodramma) aufgeführt wurden. Im Recitativ, das in der Psalmodie der Kirche sein Vorbild hatte, und von jetzt ab durch die Reaktion gegen den mehrstimmigen kontrapunktischen, der Wirkung des Wortes ungünstigen Tonsatz in den Vordergrund tritt, glaubte man den wahren dramatischen Stil, die verlorengegangene Kunst der Griechen gefunden zu haben.[2] Die 1594 95[3] von Jacopo Peri komponierte Dafne des Rinuccini gilt gewöhnlich als erstes Werk der neuen Richtung, obwohl es sich kaum von den Schäferspielen des Emilio del Cavaliere, die schon um 1590 in Florenz aufgeführt wurden, unterschieden zu haben scheint, und erst Claudio Monteverdi[4] — seit 1607 — durch freiere und reichere Verwendung der musikalischen Mittel die ziemlich dilettantischen Versuche Peri's und Caccini's vervollkommete.

Das Aufsehen, das diese neue Kunst hervorrief, war ungeheuer. Dennoch wäre ihre Verbreitung wohl keine so schnelle und weite gewesen, hätten nicht feierliche Gelegenheiten und prunkende

[1] Unter ihnen Vincenzo Galilei, der Vater Galileo Galilei's und Verfassers des dialogo della musica antiqua e moderna (1588)

[2] Peri in der Vorrede zu seiner 1600 bei Mavescotti in Venedig gedruckten Euridice.

[3] Nach Dommer. Handbuch etc. 1878; Fink giebt 1596, Schletterer 1597 an.

[4] Vergl. Emil Vogel's ausgezeichnete Monographie in der Viertelj. Schrift für Mus. Wiss. 1887. S. 315 ff.

Feste, zu deren Verschönerung sie herangezogen wurde, die Aufmerksamkeit grösserer Kreise auf sie gelenkt. Schon das zweite Werk Peri's, die Euridice, wurde bei der Hochzeit Heinrich's IV mit Maria von Medici in Florenz mit grossem Pomp in Scene gesetzt, und so sehen wir die Geschichte der Oper gleich bei ihrem Beginn beinahe ausschliesslich an die Festlichkeiten fürstlicher Häuser geknüpft, wie sie, zunächst wenigstens, überhaupt eine Lieblingsunterhaltung der europäischen Höfe blieb.

Es war natürlich, dass man, einmal in der Nachahmung der Antike befangen, auch das Stoffgebiet des griechisch-römischen Dramas für das geeignetste hielt und es dem neuen Genre dienstbar machte. „Es waren lauter griechische Fabeln", sagt Fink in seiner Geschichte der Oper,[1] „die man zu solchen Darstellungen von jetzt an wählte und, wie wir sehen werden, lange genug beibehielt. Das geschah teilweise aus Ehrfurcht vor dem griechischen Altertum im allgemeinen, teils musste der Wahn, man musiciere in solchen Theatervorstellungen eigentlich altgriechisch, die Meinung erzeugen, als sei nichts schicklicher für dergleichen Spiele als hellenische Mythen, teils mochte es wohl ein Beweis sein, dass man über die Natur des Gegenstandes noch nicht in Untersuchung sich einliess, sondern nur eben nachahmte; vielleicht mochte man auch glauben, oder doch dunkel fühlen, dass solche Fabelgegenstände einer aus dem gewöhnlichen Menschenleben entrückten Zeit für allen Glanz und Schimmer, den man dabei vorzüglich gern hatte, sich am besten eigneten." Nachdem die griechischen Chordramen verbraucht waren, wurden alle Götter des Olymps und alle Fabelwesen herangezogen und, dem Geschmacke der Zeit entsprechend, zu allegorischen Zwecken verwendet. Dabei sehen wir den Hang zu äusserer Pracht und glänzenden Sinneseindrücken schon sehr früh hervortreten. In dieser Beziehung ist das Erscheinen der Oper epochemachend für die Geschichte des Theaterwesens geworden; das Scenische gewann an Bedeutung und Umfang, und in Dekorationen und Kostümen wurde ein bis dahin ungekannter Aufwand getrieben.[2] Das Übermass an äusseren

[1] G. W. Fink. Wesen und Geschichte der Oper. Leipzig 1838.

[2] Giov. Victorio Rossi berichtet: „Durch bewegliche Wände sah man bald Wiesen, bald Meer, Gärten, Himmel und Hölle, Sturm und Ungewitter; aus den Bäumen, die sich aufthaten, stiegen unvermutet schöne Mädchen; in den Wäldern, die sich plötzlich erhoben, tummelten sich Faune, Satyrn und Nymphen; Najaden plätscherten in Quellen und Flüssen;

Hilfsmitteln, welche die Aufmerksamkeit fast ganz für sich in Anspruch nahmen, drängte die Musik, die sich ohnehin auf eine ziemlich dürftige Skizzierung beschränkte, in eine untergeordnete Stellung, um so mehr, als das Orchester noch in den Anfängen seiner Bildung steckte und nur hie und da in einem kurzen Instrumentalsatz selbständiger hervortrat. Dies änderte sich wohl, als, namentlich mit dem Auftreten Alessandro Scarlatti's, welcher den Ruhm der neapolitanischen Schule begründete, die dramatische Musik in Italien sich zu ihrer schönsten Blüte entfaltete; die Wahl der Stoffe blieb indessen nach wie vor dieselbe, und erst spät sehen wir ausnahmsweise auch historische an Stelle der mythologisch-heroischen treten. In dieser ganzen Welt der opera seria war für die zarten und doch lebensvollen Gebilde des Märchens kein Platz. Das Übernatürliche des Mythos wurde zu frostiger Allegorie, und der Zauber der Scenerie und Austattung artete in öden Theaterprunk aus.[1] Charakteristisch für den Mangel an Innerlichkeit ist es, dass man in dieser Periode nicht einer einzigen Märchenoper begegnet.

Aus dem Bedürfnis des Gegensatzes zu dem Ernst und dem Pathos der opera seria hatte sich in Italien schon frühzeitig die Sitte der Intermezzi[2] eingebürgert, aus denen sich dann später die opera buffa entwickelt hat.[3] Diese zeichnete sich durch grössere dramatische Lebendigkeit und Natürlichkeit aus, und die Darstellung von Menschen und Verhältnissen des gewöhnlichen Lebens fand in ihr eine Stätte. Die Wahl des Stoffes war eine weit weniger beschränkte als bei den Werken höheren Stils: alles was lustig und wirksam schien, wurde unbedenklich genommen,

vieles, das vorher nicht gesehen worden war, wurde vor das überraschte Auge des Schaulustigen gebracht." Vergl. auch Algarotti: Versuche über die Architektur, Malerei und musikalische Opera. 1769. Kassel.

[1] Der Verfall der italienischen Oper brachte das ganze Genre in Misscredit. Schon um 1730 klagt der treffliche Komponist und Musiktheoretiker Joh. Ad. Scheibe: „Es herrscht in den allermeisten Opern ein so niederträchtiges und abgeschmacktes Wesen, dass man sich billig wundern muss, dass es noch Leute giebt, die dergleichen ungereimte Ausschweifungen hören und bewundern können."

[2] Solche für sich bestehenden dramatischen Scenen — Intermezzi oder Intermedii genannt, — kamen schon in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts vor und waren auch bei den geistlichen Aufführungen bekannt.

[3] Als Vorläufer und erster Versuch einer komischen Oper kann Orazio Veschi's „Anfiparnasso" (Modena 1597) angesehen worden. Das Werk ist noch durchweg fünfstimmig gehalten.

und je mehr sich die Gattung entwickelte, desto breiteren Spielraum gewann in ihr auch das Lyrische, ja selbst sentimentale Episoden waren im Rahmen einer heiteren Handlung nicht ausgeschlossen. Hier konnte also auch das Märchen seinen Einzug halten, und man hätte glauben sollen, dass im Lande der fiabe, in der Heimat Gozzi's und Goldoni's, das Märchen sehr bald ein beliebter Opernstoff werden würde. Wenn diese Vermutung durch die Thatsachen keine Bestätigung findet, so haben wir den Grund hierfür in der Eigentümlichkeit des italienischen Kunstsinns, wie des romanischen im allgemeinen, zu suchen, der alles zu fest geschlossenen Formen gestaltet, und auch da, wo er Individuelles schaffen will, leicht das Typische zu stark hervortreten lässt. So erstarrten auch die Figuren der opera buffa allmählich zu bestimmten Charakteren, die fortan stetig, wenn auch in mancherlei Variationen, in derselben Weise wiederkehren. Das Märchen aber, dessen Personen selbst einen über individuelle Schranken weit hinausgehenden Gehalt besitzen, bedarf der Freiheit zu seiner Gestaltung und kann sich nicht in vorgefundenen Schablonen verkörpern. So ist es erklärlich, dass der Italiener, dessen leicht erregbare Fantasie so fruchtbar im Hervorbringen wunderbarer Geschichten gewesen ist, sein Drama der Romantik verschlossen hat; die sinnliche Seite seines Kunstgefühls findet nur im hellen Lichte der Wirklichkeit, in klar und fest umrissenen Formen Befriedigung, und „verismo" im weiteren Sinne haben wir nicht erst auf der modernen Bühne zu suchen. Also auch in der opera buffa werden uns Märchenstoffe nur äusserst selten begegnen, und die Art ihrer Behandlung zeigt, dass ihre Wahl eine zufällige, und keineswegs durch das eigentlich Märchenhafte bedingt gewesen ist.

Verlassen wir nun Italien und wenden wir uns den Ländern zu, in welchen die Oper durch Aufnahme selbständiger Keime sich zu höherer Vollkommenheit entwickelte, nachdem in ihr das Prinzip der dramatischen Musik zwar gefunden, aber noch nicht zu allseitiger Durchbildung gelangt war. Die erste Auswanderung fand nach Deutschland statt. Im Jahre 1627 übertrug Martin Opitz von Boberfeld die Dafne des Rinuccini ins Deutsche, und Heinrich Schütz setzte sie neu in Musik. Das Werk, dessen Partitur leider verloren gegangen ist, wurde am Hofe des Kurfürsten Johann Georg I. von Sachsen aufgeführt, ohne nachhaltigen Einfluss zu üben. Geraume Zeit hindurch blieb es die einzige

deutsche Oper, und erst in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts hören wir von weiteren Opernvorstellungen in Deutschland.

Früher gelang es der neuen Kunst in Frankreich dauernd festen Fuss zu fassen. 1645 berief Mazarin die erste italienische Operntruppe nach Paris, deren Vorstellungen so grossen Beifall fanden, dass sie zwei Jahre später wieder aufgenommen werden konnten. Das glänzende Beispiel reizte zur Nachahmung, und bald wagten sich französische Künstler mit eigenen Versuchen hervor. Die erste Anregung ging von Perrin aus, dessen „La Pastorale", von Cambert komponiert, 1659 als „première comédie française en musique" gegeben wurde. 1671 folgte desselben Komponisten Schäferspiel „Pomone"[1], das zum ersten Mal den Titel „opéra" führte, und 1574 trat Lully, der ein Jahr zuvor die Académie royale de musique gegründet hatte, an die Spitze der Bewegung.

Mancherlei hatte dazu beigetragen, das rasche Emporblühen der Oper in Frankreich zu begünstigen, und schon seit langer Zeit war die Entwickelung der dramatischen Musik vorbereitet. Seit dem 10. Jahrhundert, oder noch früher, war die Sitte der geistlichen Schauspiele aufgekommen, der sogenannten Mysterien, an denen die Musik einen oft nicht geringen Anteil hatte. In Paris waren es namentlich die 1398 gestiftete Confrèrie de la Passion, später die Clercs de la Basoche[2], welche solche geistlichen Aufführungen unter grossem Zulauf veranstalteten. Auf der andern Seite verbreiteten die Trouvères und Troubadours den Geschmack an der Musik im Volke, und in ihren Gesängen finden sich gleichfalls Ansätze zu dramatischer Musik. In den „Jeux" des Adam de la Halle sind uns sogar Denkmäler erhalten, die von ziemlich frühen[3] Versuchen weltlicher Liederspiele Kunde geben.

---

[1] St. Evremond (Oeuvres mêlées, Amsterdam 1706. III. 285) berichtet über die Pomone: „On voyait les machines avec surprise, les danses avec plaisir, on entendait le chant avec agrément, les paroles avec dégoût."

[2] Vereinigung von Gerichtspersonen, so genannt nach dem Wappen, das sie in einer Fahne führten.

[3] „Le jeu de Robin et de Marion" wurde 1285 in Neapel aufgeführt. Vergl. Kiesewetter: „Schicksale und Beschaffenheit des weltlichen Gesanges" etc. Leipzig 1841.

Es sei übrigens erwähnt, dass sich schon unter den Spielen des Adam de la Halle eines befindet „Le jeu d'Adam ou de la feuillée", das mit einer Feerie durchwebt ist. Die Feen Morgue, Maglore und Arsile treten auf, und während eines Mahles, das sie einnehmen, spielt die Musik ein von Müsetten und andern ländlichen Instrumenten ausgeführtes Pastorale.

Auch was später auf öffentlichen Plätzen und in Jahrmarktbuden von fahrenden Leuten — den Jongleurs (Jakulatoren) — dem Volk zum besten gegeben wurde, trug mit dazu bei, den Sinn für theatralische Musik wachzurufen. Die meist bunt zusammengewürfelten Stücke enthielten jene Art Gesänge, aus denen sich das Vaudeville, ein wichtiger Faktor der komischen Oper, entwickeln sollte. Als direkten Vorläufer aber der Oper selbst haben wir die Ballette anzusehen, die, eine französische Erfindung, seit der Zeit Franz des Ersten, der die profane Musik begünstigte und seiner Hofkapelle eine Instrumental-Abteilung hinzufügte, immer glänzender sich gestalteten [1] und bald auch an den Höfen Italiens und Deutschlands sehr beliebt wurden. Neben der Hauptsache, dem Tanze, enthielten sie auch Dialoge und Sologesänge, und immer lag ihnen eine dramatische Idee zu Grunde. Deshalb gelten sie mit Recht für den Ausgangspunkt der grossen französischen Oper, wie sie durch den Florentiner Lully und seinen Nachfolger Rameau, durch den das Orchester im wesentlichen seine moderne Ausdehnung erhielt, begründet wurde. Lully selbst hatte jahrelang solche Ballette komponiert, bevor er es unternahm, die aus Italien kommende Kunstform durch Beimischung nationaler Elemente dem französischen Geschmacke anzupassen. Diese nationalen Elemente aber waren vor allem die natürliche, dem Wortsinn gemässe Deklamation im Gesange, dann der Chor, den die opera seria nicht kannte, und endlich der Tanz, der seinerseits eine reichere Gestaltung und Verwendung des Instrumentalen bedingte.

Diese Akklimatisierung der Opernform erzeugte wohl einen teilweise neuen Stil, blieb aber auf die Stoffe vorläufig noch ohne Einfluss. Es lag keine Notwendigkeit vor, hierin die von den italienischen Vorbildern eingeschlagenen Wege zu verlassen, und so bewegte sich auch die französische Oper ausschliesslich auf dem Gebiete der Mythologie und der antiken Sagenkreise, nur mit dem Unterschiede, dass in ihren Dichtungen meist ein besserer Geschmack herrschte. Arteaga [2] sagt von Quinault, dem

[1] Das 1581 gegebene „Ballet comique de la royne“ von Baltazarini (Beaujoyeux). Musik von Beaulieu und Salmon, leistete das Äusserste an verschwenderischer Pracht der Ausstattung.

Vergl. H. M. Schletterer. Vorgeschichte und erste Versuche der ranzösischen Oper. Berlin 1885.

[2] Arteaga: Le rivoluzioni del Teatro musicale italiano dalla sua origine fino al presente. Venedig 1785. Übersetzt von J. N. Forkel. Leipzig 1789

Mitarbeiter Lully's: „Die Mythologie und Feengeschichte, die sowohl auf dem italienischen wie französischen Theater eine beständige Quelle des Unsinns ist, erhielt unter seinen Händen Leben, Stärke und Ordnung." Die reformatorische Thätigkeit Gluck's, dessen Opern, mit Ausnahme der Armide, gleichfalls dem grichischen Sagenkreis entnommen sind, erstreckte sich insofern auch auf die Behandlung des Stoffes, als bei ihm die Allegorie, die bei Quinault noch einen breiten Raum in Anspruch nimmt, einer lebensvolleren und individuelleren Gestaltung der Charaktere weicht. Seine Nachfolger wendeten sich mehr und mehr historischen Stoffen zu; an dem Wunderland des Märchens ging auch in Frankreich die grosse Oper achtlos vorüber.

Anders verhielt sich die komische Oper, die, auf rein nationalem Boden gewachsen, von Anbeginn durch keinerlei Tradition in der Wahl ihrer Stoffe beschränkt noch aus volkspsychologischen Gründen, wie die opera buffa, an Typisches gebunden war. Der Franzose, weniger feinfühlig für die musikalische Form als der Italiener, hat einen um so ausgebildeteren Sinn für natürliche Art und Lebendigkeit der Bühnenhandlung. Sein Singspiel entwickelte sich nicht von der Musik, sondern vom Drama aus. Angeregt durch die opera buffa [1], aber anknüpfend an jene volkstümlichen Darbietungen, welche von den in ihnen gesungenen Liedern den Namen „Vaudeville" annahmen [2], behielt die komische Oper oder Operette den gesprochenen Dialog und das Liederartige der Gesänge bei, und war stets in erster Linie ein Lustspiel [3], eine „Comédie mêlée d'ariettes." Neben dem Komischen gewann auch das Zarte und Rührende einen weiten Spielraum in ihr, und durch die Freiheit der Form, welche sich besonders seit Favart und Marmontel immer anmutiger und geistvoller gestaltete, war gerade dieses Genre geeignet, sich ein weites

[1] Dieser Anregung verdankte 1752 Rousseau's „Devin du village" seine Entstehung, welcher einen stark bewegenden Einfluss ausgeübt hat. Dieses Singspiel und „Les Troqueurs" von d'Auvergne (1753) sind die ersten französischen Versuche auf diesem Gebiete.

[2] „La gaieté, souvent la grosse gaieté, était le partage de l'opéra comique, genre encore imprégné des réminiscenses des farces du théâtre de la foire, dont il était sorti."

Ed. Fétis, Vorrede zum Tableau parlant in den „Oeuvres complètes de Grétry." Leipzig-Bruxelles, Breitkopf & Härtel.

[3] „A cette époque l'intérêt des pièces faisait le succès des opéras en France et la musique n'était qu'un accessoire pour la plupart des spectateurs." Fétis, Biographie universelle etc. Paris 1867.

Stoffgebiet zu erobern, zumal als, nach den noch tastenden Versuchen Philidor's und Monsigny's, Grétry einen treffenden musikalischen Ausdruck gefunden hatte,[1] der der französischen Art aufs glücklichste entsprach und später durch Isouard und Boieldeu vertieft und zu künstlerischer Bedeutung gesteigert wurde.

Da dieses Singspiel mit Vorliebe reizvolle und lebhafte Sujets behandelte, griff man bald auch gelegentlich zu Märchen. Zweierlei kam dabei einer solchen Textwahl zu statten. Einmal musste das Volkstümliche der Operette, der Umstand, dass die chanson die musikalische Grundlage dieser Kunstform war, von selbst zur Aufnahme volkstümlicher Stoffe führen; dann aber brachte es die Strömung der Zeit mit sich, dass, bei der ausgesprochenen Vorliebe für Feengeschichten aller Art, das lyrische Theater von dieser Richtung nicht unberührt bleiben konnte. Das beginnende achtzehnte Jahrhundert war recht eigentlich die Epoche der „Contes de fées", die, durch Galand's Übersetzung der „Tausend und eine Nacht" in der französischen Litteratur heimisch, eine Zeit lang die Lieblingslektüre weiter Kreise waren und so die Oberhand gewannen, „dass alle andern Gebilde der Fantasie vor ihnen weichen mussten."[2] Kein Wunder also, dass sich auch das Singspiel des Märchens bemächtigte. Die Auffassung, welche Märchen in der opéra comique erfahren haben, ist natürlich eine sehr verschiedene gewesen. Als charakteristisch kann man hervorheben, dass die französischen Textbücher es den Märchen gegenüber im allgemeinen an dem Respekt fehlen lassen, welchen das Bewusstsein ihrer tiefen Bedeutung und ihrer ehrwürdigen Herkunft einflössen sollte. Abgesehen von willkürlichen Änderungen, die nicht immer durch die Dramatisierung geboten waren, drängt sich die Subjektivität des Dichters mehr als wünschenswert hervor, und ein unangemessener, witzelnder Ton stört manchmal im Dialog. Bald nach Mitte unseres Jahrhunderts stirbt die Märchenoper in Frankreich aus, oder sinkt vielmehr zur „féerie" im Sinne des modernen Ausstattungsstückes herab.

In Deutschland war die Entwickelung der Oper insofern eine eigentümliche, als der Einfluss des Nationalen anfangs voll-

---

[1] „Il a trouvé l'accent comique et fut le véritable créateur de la comédie lyrique." E. Fetis, a. a. O.

[2] Fr. W. V. Schmidt, Märchen-Saal. Berlin 1817. Bd. 1. Anmerkg.

ständig zurücktrat. Zwar können wir auch hier lange vor Einführung der Oper aus Italien Spuren dramatisch-musikalischer Vorläufer verfolgen; eine Einwirkung derselben auf die neue Kunstform, wie wir sie in Frankreich nachweisen konnten, hat indessen zunächst nicht stattgefunden. Passionsspiele und Mysterien waren seit Beginn des Mittelalters, wie in Italien und Frankreich, auch in Deutschland ausserordentlich verbreitet, und theatralische Aufführungen weltlichen Inhaltes aller Art, Fastnachtsspiele und Maskeraden gehörten zu den beliebtesten Unterhaltungen. Die Musik, auf deren Mitwirkung hierbei man niemals verzichtete, gewann immer mehr an Bedeutung, je inniger sie sich der Handlung anschmiegte, je mehr sich der Gesang durch Loslösung vom Kirchlichen zu einem individuellen Ausdruckmittel gestaltete, und der instrumentale Teil durch Aufnahme der Tanz- und Liedweise erweitert und bereichert wurde. Alle diese Keime blieben indessen unentwickelt; weder wurden sie wie in Italien zu einer einheitlichen Bestrebung zusammengefasst, noch wie in Frankreich zur Einfügung in fremde Kunstformen verwertet. In Deutschland wurde die Oper entweder von den Italienern herübergenommen, oder, wo einheimische Musiker die Schöpfer waren, auch von den bedeutenden unter ihnen — es sei nur an Händel und Hasse erinnert — einfach nachgeahmt. Durch diese gleichsam unorganische Aufnahme des Fremden in das eigene Kunstschaffen, die freilich für das deutsche Wesen bezeichnend ist, ist die Selbständigkeit der Oper in Deutschland auf lange unterbunden worden. Doch hat sich dies im Verlaufe der Geschichte dadurch wieder ausgeglichen, dass das Nationale später um so kräftiger und nachhaltiger zum Durchbruch kam. Während Italien in seiner Abgeschlossenheit im Formalismus erstarrte, während die französische Oper sich zwar gleich anfangs ihr Recht auf Selbständigkeit bis zu einem gewissen Grade gewahrt hatte, dann aber auf diesem Standpunkt verharrte und im Grunde nie aufgehört hat, ihre italienische Abstammung zu bekunden, entwickelte sich die jüngere deutsche Oper völlig frei und zu so kräftiger Eigenart, dass sie ihrerseits einen starken Einfluss auf die dramatische Musik der andern Völker gewann, der in der Neuzeit immer merklicher hervortritt.

Bemerkenswert ist, dass diese nationale Kunst ihren Ausgang vom volkstümlichen Singspiel nahm und erst viel später sich von hier aus den Boden der grossen Oper erobert hat. Eine grössere Frei-

heit und Mannigfaltigkeit auch in der Wahl der Texte war ihr hierdurch von vorn herein gesichert.

Der erste Versuch, eine nationale Opernbühne in Deutschland zu begründen, führte 1678 zu jenem Hamburger Unternehmen, das von Bürgern ins Leben gerufen und sechzig Jahre hindurch unterhalten wurde. Die Geschichte dieser Hamburger Oper und ihr Verfall lehrt uns, dass die Zeit für derartige Bestrebungen noch nicht reif war. Es fehlte vor allem an einer genügenden Anzahl guter deutscher Werke, welche auf die Dauer das Interesse des Publikums hätten rege erhalten können. Talentvolles wurde wohl geschaffen, namentlich die Singspiele Keyser's waren voll frischer und anmutiger Musik; aber den Vergleich mit den glänzenden Erscheinungen der italienischen Oper konnten diese bescheidenen „Singspiele", in denen übrigens der Dialog gesprochen wurde, doch nicht aushalten. Dazu kam der Kampf mit der Geistlichkeit in Hamburg und die Unmöglichkeit einer Verbreitung nach aussen hin, da die deutschen Höfe nur ausländischen Werken und Künstlern ihre Unterstützung angedeihen liessen. So wurde die Hamburger Oper nach kurzer Blüte im Jahre 1738 durch die Ungunst der Verhältnisse zu Grabe getragen. Die ernsten Werke dieser Periode stehen, hinsichtlich der Wahl ihrer Stoffe, vollständig unter dem Einflusse der opera seria. Auch in ihnen finden wir mit wenigen Ausnahmen nur mythologische und allegorische Darstellungen der griechischen Götter- und Heldengeschichte.

Einige Jahrzehnte hindurch tritt nun ein Stillstand ein, während dessen die Bewegung zu Gunsten des nationalen Singspiels ruht, bis ihr zwei mächtige Förderer erstanden, welche eine neue und glücklichere Epoche des deutschen Opernwesens herbeiführen sollten. Diese beiden Männer waren Adam Hiller und Christian Felix Weisse in Leipzig, die vom Jahre 1765 ab gemeinsam eine Reihe komischer Singspiele verfassten, welche bald überall in Deutschland unter grossem Beifall aufgeführt wurden. Den ersten Anstoss dazu hatte der Leipziger Schauspieldirektor Koch gegeben, oder vielmehr war er auch diesmal vom Auslande gekommen, denn Koch war durch John Gay's beggar's opera angeregt worden, die seit dem Ende der 20er Jahre des vorigen Jahrhunderts in England sich grosser Beliebtheit erfreute. Diese Bettleroper hoffte er nach Deutschland verpflanzen zu können, nachdem ihm ein ähnlicher Versuch mit dem italienischen Intermezzo fehl-

geschlagen war. Auf seine Veranlassung komponierte Standfuss 1752 die von Weisse unter dem Titel „Der Teufel ist los“ oder „die verwandelten Weiber“ bearbeitete Operette „The devil to pay or the Wives metamorphosed“, die schon 1743 mit den englischen, einstimmig und ohne Begleitung vorgetragenen Melodien von der Doebbelin'schen Truppe in Berlin gegeben worden, aber total durchgefallen war. Am 28. Mai 1766 kamen nun diese „Verwandelten Weiber“ noch einmal in Leipzig auf die Bühne, und zwar mit Johann Adam Hiller's ausgezeichneter, den Volkston mit genialem Instinkt treffender Musik, und in Weisse-Hiller's Werk liegt das erste[1] deutsche Singspiel vor. Es wurde das erste Glied jener Kette von Werken, in denen es der deutschen Musik gelang, sich einen Platz neben der italienischen auf der Opernbühne zu erringen, und die somit den Grund legten zur Entwickelung der nationalen Oper in Deutschland, welche dann später durch Mozart's „Entführung“ und „Zauberflöte“ und durch Weber's „Freischütz“ in ihrer Richtung weiter bestimmt worden ist.

Hier ist der Ort, auf den Einfluss hinzuweisen, den auch das deutsche Lied auf die Gestaltung des Singspiels, und mithin der Oper überhaupt, ausgeübt hat. Die Zeit Hiller's und seiner Nachfolger war zugleich die Epoche, in welcher das durch die italienische Arie verdrängt gewesene Lied zu neuem Leben erwachte. Der Aufschwung der deutschen Lyrik, der dem Überdruss an der sogenannten „galanten“ Poesie um die Mitte des Jahrhunderts gefolgt war, erschloss den Musikern ein neues Gebiet, und zahllose Sammlungen von Oden- und Liederkompositionen beweisen, wie freudig diese davon Besitz ergriffen. Als die Singspielform sich zu bilden begann, war es daher nur natürlich, dass auch das Lied als ein wesentlicher Bestandteil darin Aufnahme fand; das Lied, das erst recht eigentlich dieser Gattung ihr volkstümliches Gepräge gab und in sie jene lebensstarken Keime verpflanzte, die in den Weisen der Zauberflöte und des Freischütz sich zur schönsten Blüte entfaltet haben.

Da Rückkehr zur Natur und ursprünglichen Einfachheit der Empfindungen die Triebfeder der Bewegung war, aus der diese

[1] Haydn's „krummer Teufel“ wurde zwar schon um 1751 in Wien gegeben, erlebte aber nur drei Aufführungen und war für die Entwickelung des deutschen Singspiels ohne Einfluss.

Singspiele hervorgingen [1], so darf es nicht Wunder nehmen, dass anfangs eine Übertreibung nach dieser Seite hin sich geltend machte. Das Bestreben, einfach und wahr zu sein, führte zur Wahl jener ausschliesslich dem Alltagsleben der bürgerlichen oder ländlichen Kreise entnommenen Sujets, durch welche eine Zeit lang ein gewisser hausbackener und philiströser Zug dem Genre anhaftete. Indessen war dies doch nur vorübergehend der Fall, und von zwei Seiten machten sich Einflüsse geltend, welche die Stoffgrenzen allmählich erweiterten und auch dem Phantastischen mehr und mehr Eingang verschafften.

Die Beliebtheit, deren sich das Singspiel sehr bald zu erfreuen hatte, brachte es mit sich, dass die einheimische Produktion nicht Schritt halten konnte mit dem sich rasch steigernden Bedürfnis, und dass die Bühnen nach ähnlichen Werken des Auslandes ausschauen mussten, um das einmal wachgerufene Interesse des Publikums an solchen Stücken befriedigen zu können. Die aus den gleichen Kunstprinzipien hervorgegangene französische Operette wurde vielfach herangezogen, und namentlich in Wien, wo Joseph II. im Jahre 1778 dem „deutschen Nationalsingspiel" ein eigenes Heim errichtet hatte, wurden neben deutschen häufig auch Werke von Monsigny, Grétry, Gossec u. s. w. gegeben. So wenig nun das eigenste Wesen französischer Musik in Deutschland je Fuss zu fassen vermocht hat, so unverkennbar ist der Einfluss, den diese Vorbilder damals auf die komischen Opernbücher gehabt haben. Dieser Einfluss ist auch leicht erklärlich. Das Liedartige in der Form, auch der Ensemblesätze, entsprach dem deutschen Geschmack, der gesprochene Dialog wurde aus Abneigung gegen das italienische Recitativ, für das unsere Sprache nicht flüssig genug ist, geduldet, und die flotte, stets bühnenwirksame Handlung musste naturgemäss zur Nachahmung reizen. Dadurch wurde dem Singspiel ein immer reicherer Stoff zugeführt, und mit dem Phantastischen zog auf diesem Wege gelegentlich auch das Märchenhafte in das deutsche Libretto ein.

Viel wichtiger aber und nachhaltiger wirkend war der Impuls, welchen die Operndichtung aus der in der deutschen Litteratur sich vorbereitenden Romantik empfing. Hier ist besonders Wieland

[1] Auch ihr Vorbild, die beggar's opera, war in Opposition gegen die Unwahrheit und Unnatur der italienischen Opern entstanden und hatte das Publikum aus der Welt der Götter und Halbgötter mitten in das Leben des Volkes, und zwar des niedrigsten Volkes, geführt.

zu nennen, der durch seinen 1780 erschienenen „Oberon", wie durch Herausgabe der Märchensammlung „Dschinnistan", der bekanntlich der Stoff der Zauberflöte entnommen ist, für die Geschichte der Märchenoper von allergrösster Bedeutung ist. Von dem Zeitpunkt an, wo diese Dichtungen beliebt und verbreitet genug waren, um ihre Verwendung auf der Bühne dankbar erscheinen zu lassen — etwa um das Jahr 1790 — beginnt in Deutschland die Märchenoper aufzutauchen. Zwei Richtungen können wir dabei verfolgen. Die eine von der Zauberflöte ausgehend, liess hauptsächlich das äusserlich Reizvolle, die Phantasie Anregende des Märchens in den Vordergrund treten und führte zur Dekorations- und Maschinenoper; die andere brachte unter den litterarischen und musikalischen Einflüssen der Romantik in ihrem Verlaufe den volkspoetischen nnd symbolischen Kern dieser Dichtungen zu bewusster Geltung. Mozart's Werk war zwar nicht die erste „Zauberoper" in Deutschland, vielmehr haben wir diese in Hofner's „Megära die fürchterliche Hexe oder das bezauberte Schloss", die 1774 in Berlin gegeben wurde [1], zu suchen. Auch war Wranitzky's Oberon voraufgegangen, und bereits 1790 hatten Gerl und Schack in ihrem „Schlaraffenland" einen wirklichen Märchenstoff behandelt; aber erst der Erfolg der Zauberflöte, der einzigen durch musikalische Bedeutung hervorragenden Erscheinung auf diesem Gebiete, beschwor jene Flut von „romantisch-komischen" Opern herauf, die bald ganz Deutschland überschwemmten und an Stelle der älteren Singspiele traten. Das Publikum liebte es, die orientalischen Märchen auf dem Theater zu sehen, ohne Verständnis für ihr eigentliches Wesen, teilweise durch die Pracht der Scenerie, teilweise durch die damals beliebten Anspielungen auf die Gegenwart angelockt und belustigt. Den Figuren des alten Ritterdramas waren Feen und Zauberer beigemischt, und eine absichtliche Komik, die mit Notwendigkeit jeden märchenhaften Eindruck zerstören muss, war, oft in ihrer derbsten Fassung, ein wesentliches Element dieser Zauberspiele, in denen die Wirkung der Zaubergaben auf den Diener wie in einer Parodie dargestellt wurde. [2] So wurden diese angeblichen „Volksmärchen" mehr und mehr der Tummelplatz alles Unsinnigen und Abgeschmackten. Alles war

[1] H. H. Schletterer. Das deutsche Singspiel von seinen ersten Anfängen bis auf die neueste Zeit. Augsburg 1863.

[2] A. v. Weilen in Goedeke's Grundriss zur Geschichte der deutschen Dichtung. V. §. 259. Dresden 1884.

auf den krassen Effekt berechnet, und prächtige Dekorationen, Kostüme und Maschinen, Feuerwerk und lebende Tiere mussten über den jämmerlichen Inhalt hinweghelfen. Kurz, Schikaneder, Hafner, Heusler, Perinet, Bäuerle, Raimund, Castelli, Nestroy u. s. w. waren die Dichter dieser Periode, denen man theatralische Begabung nicht absprechen kann; Wenzel Müller, Kauer, Haibel, in Norddeutschland Bierey, Blume u. a. ihre musikalischen Interpreten. Mancher der letzteren, namentlich W. Müller, hätte durch die Musik, in der er gewöhnlich den Volkston glücklich zu treffen wusste, wohl günstigen Einfluss üben können, aber die leichte, oberflächliche Art der Arbeit liess es zu keiner rechten Wirkung kommen. Der äussere Apparat der Zauberoper wurde später, vergrössert und verfeinert, in die romantische Oper herübergenommen; was an volkstümlichen Elementen in ihr gelebt hatte, ging allmählich in der Lokalposse zu Grunde.

So üppig diese Richtung gleich anfangs emporgeblüht war, so schnell welkte sie ab und geriet in Verruf, als eine ernstere Auffassung des Märchenwesens sich Bahn gebrochen und die naive Freude am Theatralisch-wunderbaren verdrängt hatte. Die Ansicht der Brüder Grimm über Wesen und Bedeutung der Märchen blieb nicht ohne Folgen auf die Stellung, welche hinfort die Kunst in allen ihren Zweigen diesen Dichtungen gegenüber einnahm, und wo wir im 19. Jahrhundert Märchenstoffen in der Oper begegnen, erkennen wir leicht die völlig veränderte Behandlung derselben. Durch die Berührung mit der Romantik war auch der Musik ein bisher von ihr unbetretenes Gebiet erschlossen worden, das ihrer fortgeschrittenen Technik neue Aufgaben stellte, und für dessen Stimmungsgehalt Weber in seinem Oberon und nach ihm Marschner, Mendelssohn, Gade und Schumann neue und ergreifende Ausdrucksmittel zu finden wussten. Die Zauberoper verschwindet und — im Rahmen der romantischen — erscheint eine moderne Märchenoper, die sich immer mehr zu klarem Bewusstsein ihrer eigensten Bedingungen durchringt. Es ist wohl nicht zufällig, sondern in den Beziehungen zwischen Volksgeist und Märchen begründet, dass gerade in den siebziger Jahren dieses Jahrhunderts, also einer Zeit nationalen Aufschwungs im Leben und in der Kunst Deutschlands, eine auffallende Bevorzugung von Märchenstoffen in der Oper zu Tage getreten ist.[1]

[1] Zweifellos hat das Wirken Richard Wagner's, sowohl durch seine nationale Tendenz im allgemeinen, als besonders durch seine Bevorzugung

Wir können nunmehr das Ergebnis dieses kurzen historischen Rückblicks folgendermassen zusammenfassen. Die opera seria der Italiener kennt Märchenstoffe überhaupt nicht; die vereinzelten Fälle, in denen solche in der opera buffa zur Verwendung kommen, sind zufällige Ausnahmen, bei denen die Art der Behandlung sich in nichts von der aus dem wirklichen Leben entnommener Stoffe unterscheidet, und das eigentlich Märchenhafte weder textlich noch musikalisch sich bemerkbar macht. In Frankreich greift die ältere grosse Oper gleich ihrem italienischen Vorbilde ausschliesslich zu Darstellungen aus dem Gebiete der Mythologie und Heroengeschichte; später wendet sie sich hauptsächlich historischen Stoffen zu. Erst in der auf populärer Grundlage erstandenen opéra comique erscheint das Märchen und hält sich hier, meist unter dem Titel comédie-féerie oder opéra féerique, bis in die sechziger Jahre unseres Jahrhunderts. In Deutschland konnten wir, vom Beginn der sich aus dem Singspiel entwikelnden nationalen Oper an gerechnet, zwei Richtungen unterscheiden, innerhalb welcher das Märchen Aufnahme fand: die Zauberoper, die sich bald zur Zauberposse verflachte, und die spätere romantische Oper.

Über die Operngeschichte der übrigen Völker, soweit sie für unsere Untersuchung in Betracht kommt, sei noch Folgendes bemerkt. Die Entwickelung der Oper in Dänemark, die gegen Ende des 18. Jahrhunderts durch Friedrich Aemilius Kunzen und Johann Abraham Peter Schulz begründet wurde, ist so eng derjenigen der deutschen Oper verknüpft, dass eine gesonderte Darstellung derselben nicht notwendig erschien. Sind doch auch die nordischen Märchen, denselben Mythen wie die deutschen entstammend, diesen ihrem innersten Wesen nach nahe verwandt, sofern sie nicht gar identisch mit ihnen sind. Unsere Zusammenstellung wird also den deutschen auch die dänischen Märchenopern einreihen, von denen die bedeutenderen jederzeit auch in Deutschland, wenigstens in Norddeutschland, bekannt geworden sind.

England hatte zu der Zeit, als die Oper aufkam, die Rolle, die es einst in der Musikgeschichte gespielt hatte, längst an andere Völker abgegeben, und als 1673 Cambert, durch Lully's

altgermanischer Sagenstoffe auch das Interesse für Märchen wieder neu belebt. Eine eigentliche Märchenoper des Meisters besitzen wir nicht, auch nicht in den „Feen" (vergl. pag. 34).

Intriguen aus Paris verdrängt, die neue Kunstform nach London brachte, war die Möglichkeit ihrer selbständigen Entwickelung auf englischem Boden nicht mehr vorhanden. Anfangs waren französische Einflüsse massgebend, bald aber gewann die italienische Oper für immer die Oberhand. Der hochbegabte Henry Purcell, der in seinen dramatischen Arbeiten die Grundlagen eines englischen Singspiels zu schaffen suchte, fand keine Nachfolger in seinen Bestrebungen, und was an nationalen Musikelementen vorhanden war, kam noch am meisten im niedrigen Genre der beggar's opera zur Geltung, ohne hier, wie in Deutschland fruchtbare Keime zur Entwickelung des musikalischen Dramas zu bilden. Von einer englischen Oper im musikalischen Sinne kann also keine Rede sein. Dagegen sind vaterländische Dichtungen mehrfach benutzt worden, und soweit dieselben Beziehungen zu Elfenmärchen haben, werden sie bei Besprechungen des Oberonstoffes Erwähnung finden.

Für Beurteilung der spanischen, ungarischen, czechischen und russischen Nationaloper fehlt es zur Zeit noch völlig an Material. Nur ein russisches Sneewittchen und ein czechisches Aschenbrödel, die in Deutschland aufgeführt worden sind, haben dem Verzeichnis der vorliegenden Arbeit beigefügt werden können. Es ist jedoch wahrscheinlich, dass namentlich die slavische Opernlitteratur noch die eine oder andere Märchenbearbeitung aufweist.

III.

Das hier folgende Verzeichnis[1] ist vielleicht geeignet, ein anschauliches Bild von der geschichtlichen Entwicklung der Märchenoper zu geben.

Galuppi	Il paese della Cuccagna	Venedig	1750[2]
Laruette	Cendrillon	Paris	1759
Philidor	Le soldat magicien	„	1760
Philidor	Le bûcheron	„	1763
Duni	La fée Urgèle	„	1765
Monsigny	La belle Arsène	„	1773
Benda	Der Holzhauer	Berlin	1774
Reichardt	Der Holzhauer	„	1775
Seydelmann	Die schöne Arsene	Dresden	1776
J. A. P. Schulz	Fee Urgèle	Rheinsberg	1782
Fortia de Piles	La fée Urgèle	Nancy	1784
William Shield	Aladin	London	1788
Grétry	Barbe bleue	Paris	1789
Kunzen	Holger Danske	Kopenhagen	1789
Wranitzky	Oberon	Frankfurt a. M.	1790
Gerl und Schack	Das Schlaraffenland	Wien	1790
W. Müller	Die Zauberzither	„	1791
Mozart	Die Zauberflöte	„	1791
Baumgarten	Blue Beard	London	1792
Mazzinghi	Arsena	„ cr.	1797
Kelly	Blue Beard	„	1798
Boieldieu	Chaperon rouge	Paris	1800
Foignet	Riquet à la houpe	„	1802
Foignet	Le chat botté	„	1802
Foignet	L'oiseau bleu	„	1803

[1] Benutzt sind hauptsächlich: H. Riemann, Opern-Handbuch. Leipzig 1887 Supplement II 1893 (hier und da durch kritiklose Zusammenstellung von Opern mit Werken anderer Musikgattungen nicht ganz auf der Höhe, im übrigen dankenswertes Nachschlagebuch); Félix Clément et Pierre Larousse, Dictionnaire lyrique ou Histoire des opéras. Paris. 3 Suppléments — 1876 (wohl das Beste auf diesem Gebiete, freilich in den Deutschland betreffenden Daten nicht immer ganz zuverlässig); ein handschriftliches Verzeichnis der Bibliothek der kgl. Oper in Berlin; Fétis' treffliche Biographie universelle des musiciens, Paris 1862 und Grove's Dictionnary of music and musicians. London 1879—1890.

[2] Die Jahreszahlen beziehen sich immer auf die erste Aufführung, nur wo es besonders bemerkt ist, auf die Veröffentlichung des Werkes.

Kelly	Cinderella	London	1804
Arquier	La fée Urgèle	Brest	1804
Catrufo	La fée Urgèle	Paris	1805
Steibelt	Cendrillon	Petersburg	1809
Isouard	Cendrillon	Paris	1810
Kauer	Der daumlange Hansel	Wien	1810
W. Müller	Die Wunderlampe	Prag cr.	1810
Leblanc	Riquet à la houpe	Paris	1811
Blangini	La fée Urgèle	Kassel	1812
Pavesi	L' Agatina	Mailand	1814
Reinicke	Pervonte	? cr.	1815
Lindpaintner	Pervonte	München	1817
Rossini	Cenerentola	Rom	1817
Schaffner	Chaperon rouge	Paris	1818
Kinsky	Fortunats Wunschhütlein	Wien	1819
Bishop	Fortunatus	London	1819
W. Müller	„Tischlein deck dich"	Wien	1819
Sor	Arsène	London cr.	1820
Isouard (Benincori)	Aladin	Paris	1822
Gyrowetz	Aladin	Wien	1822
Aless. Piccini	La petite Lampe merveilleuse	Paris	1822
C. Blum	Prinz Riquet	Berlin	1824
Jos. Braun	Drei Wünsche	Königsberg	1824
Kuhlau	Lulu	Kopenhagen cr.	1825
Carafa	La belle au bois dormant	Paris	1825
Garcia	Cenerentola	New York	1826
Bishop	Aladin	London	1826
Weber	Oberon	„	1826
Schnyder v. Wartensee	Fortunat	Frankfurt a. M.	1829
Mangold	Dornröschen	Darmstadt cr.	1830
Guhr	Aladin	Frankfurt a. M.	1830
Würfel	Der Rotmantel	Wien cr.	1832
Hartmann	Raven	Kopenhagen	1832
Cherubini	Ali Baba	Paris	1833
Löwe	Die drei Wünsche	Berlin	1834
Rietz	Blaubart	Düsseldorf cr.	1835
Ricci	Aladino	Neapel	1835
Ricci	Crispino e la Comare	„	1836
Auber	Le lac des fées	Paris	1839
Wichtl	Aladin	— cr.	1840
Desvignes	La belle au bois dormant	Paris cr.	1840
Coccia	Lago delle fate	Turin	1841
Taubert	Der gestiefelte Kater	Berlin	1844
Neswadba	Blaubart	Prag	1844
Taubert	Blaubart	Berlin	1845
Eberwein	Der Rotmantel	Weimar	1845
Wuerst	Der Rotmantel	Berlin	1848
Tauwitz	Dornröschen	— cr.	1850
Grisar	La Chatte merveilleuse	Paris	1862
Bradsky	Roswitha	Dessau	1866
Krempelsetzer	Der Rotmantel	München	1868

Nessler	Dornröschen	Leipzig 1868
Rheinberger	Die sieben Raben	München 1869
Scholz	Morgiane	„ 1870
Langert	Dornröschen	— 1870
Bottesini	Ali Baba	London 1871
Linder	Roswitha	Stuttgart 1872
Langer	Dornröschen	Mannheim 1873
Poise	Les trois souhaits	Paris 1873
Litolff	La belle au bois dormant	„ 1874
Klughardt	Dornröschen	— cr. 1875
Langer	Aschenbrödel	Mannheim 1878
Dominiceti	Il lago delle fate	Neapel 1878
Schulz-Beuthen . .	Der Zauberschlaf	Zürich 1879
Rimsky-Korsakoff . .	Snegourotchka	Petersburg 1882
Rozkosny	Popelka	Prag 1885
C. Felix	König Drosselbart	Altenburg 1886
Villain	Les trois souhaits	Paris 1890
d'Albert	Der Rubin	Karlsruhe 1893
Humperdinck . . .	Hänsel und Gretel	Weimar 1893

Grisar	Riquet	nachgelassen
Reinecke	Glückskind und Pechvogel .	
* * *	Aschenbrödel	Wien —
* * *	Dornröschen	„ —

Bei folgenden Opern ist es vorläufig nicht möglich gewesen festzustellen, ob ihnen ein märchenhafter Stoff zu Grunde liegt.

a) Arnold	The children in the wood . . .	London	1793
b) Gossec	Les sabots et le cérisier	Paris	1803
c) Bishop and Reeve.	Brother and Sister	London	1815
d) Monpou	Un conte d' autrefois	Paris	1838

Indem uns nun der Gang unserer Untersuchung zu einer näheren Prüfung der aufgezählten Märchenopern führt, verlassen wir die historische Einteilung, um von jetzt ab die Werke, unabhängig von ihrer nationalen oder chronologischen Stellung, nach ihrer inneren Zusammengehörigkeit zu betrachten. Dabei wird überall da, wo die Partitur, der Klavierauszug oder das Textbuch erreichbar waren, auf den Inhalt der betreffenden Oper näher eingegangen, und auch sonst einiges Bemerkenswerte hinzugefügt werden.

Eine Einteilung des Materials in Stoffgruppen ergiebt drei Arten von Märchenopern, die wir wohl von einander zu unterscheiden haben: erstens eigentliche Märchenopern, zweitens solche, denen ein Kunstmärchen zu Grunde liegt, und drittens Opern mit Märchenelementen. Die beiden ersten Klassen entsprechen der Teilung des Märchens in Volks- und Kunstmärchen, wie wir sie in der Definition desselben festgestellt haben. Die Grenze zwischen beiden ist scharf zu ziehen, da nie eines in das andere übergehen kann. Darin unterscheidet sich vielmehr das Märchen von aller übrigen Volkspoesie, die sich gelegentlich auch aus der Kunstpoesie bereichert hat, dass die Zeit seiner Bildungsmöglichkeit, wie wir erkennen konnten, unendlich weiter zurückliegt, und dass die Quellen, aus denen es geflossen, längst versiegt sind. Noch heut kann ein Kunstlied unter gegebenen Bedingungen zum Volkslied werden; eine moderne Märchendichtung kann wohl volkstümlich, aber nie ein Volksmärchen im eigentlichen Sinne werden.

Die dritte Klasse würde diejenigen Opern umfassen, die kein vollständiges Märchengebilde zum Inhalt haben, sondern nur Bruchstücke oder Motive eines solchen entlehnen. Hier müssen wir eine notwendige Einschränkung hinzufügen, wenn nicht der grösste Teil der Oper überhaupt, die ja ihrer Natur nach zum Märchenhaften neigt, unter diesen Begriff fallen soll. Die zahllosen Feen-, Zauber- und Geisteropern aller Art bilden eine Gattung für sich, und ebenso müssen die eigentlichen Sagenopern ausgeschlossen bleiben. Tannhäuser, Lohengrin, die Nibelungen [1], Hans Heiling, Merlin, Rübezahl u. a., sie alle enthalten märchenhafte Elemente, nehmen aber in der Geschichte der Oper eine so eigenartige und bedeutende Stellung ein, dass sie eine gesonderte Behandlung für sich beanspruchen. Dagegen giebt es eine Anzahl Opern, in denen hervorstechende Züge bekannter Volksmärchen in so bedeutsamer Weise verwendet sind, dass erst dadurch ihr Charakter bestimmt erscheint, und diese können füglich hier im Zusammenhang mit unserem Thema besprochen werden.

Andrerseits versteht es sich, dass weder der vielkomponierte

[1] Es sei nur auf die schlafende Brünhilde hingewiesen, auf das warnende und ratende Vöglein, den Kampf mit dem Drachen, Siegfried's Tarnkappe, Freia's Äpfel, Mime's Lachen u. s. w. u. s. w.

Dormeur éveillé[1] (Laborde 1764, Philidor 1783, Piccini 1784, Clément 1847, Le Prévost 1848), noch der Chalif von Bagdad (Boieldieu 1800, Garcia 1812, Zumsteeg 1792, Bishop 1813), noch ähnliche Werke zu den Märchenopern gerechnet werden können, obgleich ihre Stoffe den Erzählungen der Tausend und eine Nacht entnommen sind. Die orientalischen Sammlungen enthalten eben, wie schon bemerkt, neben wirklichen Märchen auch eine Menge solcher Volksüberlieferungen, die den Boden der natürlichen Wirklichkeit in keiner Weise verlassen.

Demnach würde die Tabelle unseres Materials, jede der drei Klassen nach Stoffgruppen geordnet, sich folgendermassen gestalten.

A.

Eigentliche Märchenopern.

1) **Aladin.** Quelle: Tausend und eine Nacht.

a. *Aladin.* Musik von William Shield. London 1788.

b. *Die Wunderlampe.* Musik von Wenzel Müller. Prag cr. 1810. Als Zauberlampe Wien 1826, Zauberlaterne Wien 1834 gegeben.

c. *Aladin ou la Lampe merveilleuse.* Die ersten beiden Akte von Isouard. Akt 3, 4 und 5 von Benincori. Aufgeführt in Paris 1822, vier Jahre nach Isouards Tode.

d. *Aladin oder die Wunderlampe* Musik von Gyrowetz. Wien 1822. Kl.-A. bei Haslinger in Wien.

e. *La petite Lampe merveilleuse.* Opéra-comique en un acte. Paroles de Scribe et Mélesville. Musique d'Alexandre Piccini. Paris 1822.

f. *Aladin.* Musik von Bishop. London 1826.

g. *Aladin. Die Wunderlampe.* Komisches Zauberspiel in drei Aufzügen. Musik von Carl Blum.
Partitur (Manuscript) Berlin, Kgl. Bibliothek 1984.

[1] Vergl. Alexander von Weilen. Shakespeare's Vorspiel zu der Widerspenstigen Zähmung. Frankfurt 1884.

Im Hause des Zauberers Xailum betreiben die Brüder Aladin und Faruk eine Bäckerei. Faruk sieht täglich die schöne Jrsza, die Tochter des Sultans, vom Fenster aus vorbeiziehen und ist sterblich in die Prinzessin verliebt. Aladin wünscht seinem Bruder, den er innig liebt, helfen zu können und bedauert die ärmliche Lage, in der sich beide befinden. Diese Stimmung benutzt Xailum und teilt ihm das Geheimnis der Zauberlampe mit, welche, von einem Gnomen bewacht, im Keller des Hauses auf diamantenem Teller ruht. Eine Treppe aus Rubin führt hinab, aber vier ihrer Stufen sind „mit den Planeten zauberisch verbunden", und der Sterbliche, der sie zuerst betritt, findet in dem unterirdischen Gewölbe seinen Tod. Dann ist der Weg zu dem Kleinod frei, und wer sich in seinen Besitz setzt, erhält alle Macht der Erde: ein Reiben der Laterne, und jeder seiner Wünsche geht in Erfüllung. Aladin lässt sich, trotz der Bitten Faruk's, für eine Summe Geldes bereit finden, als Erster die Treppe zu beschreiten. Er steigt hinab, man hört eine Explosion im Keller; Xailum folgt ihm, um sich des Lämpchens zu bemächtigen. Da erscheint Aladin unversehrt wieder durch die Ofenthür. Wie es ihm gelungen ist, die verhängnisvollen Stufen zu vermeiden, ist aus der Partitur, die nur die Stichworte des Dialogs enthält, nicht ersichtlich. Die Lampe brennt hell in seiner Hand, der reiche Schatz des Gewölbes und alle Zaubermacht ist nun in seinem Besitz. Er benutzt sie, um das Glück seines Bruders zu begründen. Jrsza wird herbeigezaubert, und Faruk, der in einen Prinzen verwandelt und prächtig gekleidet ist, gewinnt ihre Liebe. Xailum erscheint, beklagt sein Missgeschick und schwört, sich an den Brüdern, die ihn foppen, zu rächen. Der zweite Akt führt uns an den Hof des Sultans: Aladin tritt als Gesandter und Brautwerber des Prinzen „Faruk Brudalbadar" auf und erhält die Einwilligung des Sultans zu der Verbindung Jrsza's mit seinem Bruder. Indessen ist ihm Xailum gefolgt und hat es verstanden, die Wunderlampe mit einer nachgemachten zu vertauschen. Als der Sultan im Begriff ist, seinenzukünftigen Schwiegersohn zu begrüssen, tritt Xailum an Stelle Faruk's vor, das falsche Lämpchen versagt in Aladin's Händen, und Jrsza muss sich darein fügen, die Braut Xailum's zu werden. Im dritten Akt wird die Lösung dadurch herbeigeführt, dass Jrsza den verliebten Xailum überredet, die echte Lampe, welche nun in ihrem Brautgemache steht, auszulöschen. Dadurch ist es Aladin, der sich bei

dem im Palaste herrschenden Tumult unbemerkt eingeschlichen hat, möglich, sich ihrer wieder zu bemächtigen. Xailum versinkt, die Scene verwandelt sich und zeigt uns die glückliche Vereinigung der Liebenden durch den Sultan, der in Aladin den rechtmässigen Besitzer aller Schätze erkennt, und mit ihm die Herrschaft über sein Land zu teilen bereit ist.

Die Musik, welche Blum zu dieser Bearbeitung des Märchens geschrieben hat, erhebt sich nirgends zu prägnantem Ausdruck. Oberflächlich und gehaltlos in der Erfindung, bedient sie sich der verbrauchtesten Mittel. Von einer Charakterisierung ist nirgends eine Spur, selbst das übliche orientalische Kolorit am Sultanshofe lässt sich der Komponist entgehen. Ein romantischer Zug liegt seiner trocknen, spiessbürgerlichen Phantasie durchaus fern. Dagegen sind einige komische Züge, wie z. B. das durch die Kraft des Lämpchens erzwungene, erst langsame, dann schnellere Marschieren der Wache, wirksam hervorgehoben. Die Instrumentation (2 Hörner, keine Posaunen,) ist einfach, aber stets wohlklingend: einzelne originelle Klangkombinationen der Holzbläser stehen so vereinzelt in der ziemlich geistlosen Partitur, dass sie beinahe den Eindruck des Zufälligen machen. Wie sorglos der Komponist arbeitete, ist daraus ersichtlich, dass er in die Liebesscene des ersten Aktes das Duett „Auf diesem Ring, dem Pfande deiner Treue" (Allegretto grazioso, a-dur $^2/_4$) aus seiner Oper „Der Brahmin" einfach herübergenommen hat, obgleich der Text desselben stellenweise gar nicht hierher passt.

Die Partie des Aladin ist für Sopran geschrieben.

h. *Aladin.* Musik von Guhr. Frankfurt a. M. 1830. Nicht im Druck erschienen.[1]

i. *Aladino.* Musik von Ricci. Neapel 1835. Daraus bei Ricordi in Xailand: Pezzi scelti (unter dem Titel Gabbia dei matti).

k. *Aladin.* Musik von Georg Wichtl. cr. 1840. Nicht im Druck erschienen.

l. *Aladdin.* Text und Musik von Em. Christ. Hornemann, Kopenhagen 1888.

[1] Wenigstens in den veröffentlichten Katalogen nicht verzeichnet. Die Angabe des Verlages konnte nur für Deutschland durchgeführt werden.

2) **Ali Baba.** Quelle: Tausend und eine Nacht

a. *Ali Baba* ou les quarante voleurs. Opéra en quatre actes. Paroles de Scribe et Mélesville. Musique de L. Cherubini. Die handschriftliche Original-Partitur Nr. 232 des Cherubini'schen Nachlasses in der Kgl. Bibliothek in Berlin.

Durch die Höhle Sesam, welche dem, der des Zauberwortes mächtig ist, willig sich öffnet, dem Unkundigen aber ihre Schätze verschliesst, ragt die Märchenwelt in die orientalische Erzählung hinein. Die Oper schildert namentlich in der ersten Scene die darauf Bezug nehmenden Vorgänge. Cherubini's Musik ist in dieser Einleitung von grosser dramatischer Lebendigkeit, steht aber wie in den übrigen Werken des Meisters durchaus auf klassischem Boden; ein romantischer Zug liegt ihr fern.

b. *Morgiane.* Romantische Oper in drei Aufzügen von Theobald Rehbaum. Musik von Bernhard Scholz. München 1870. Nicht im Druck erschienen. Das Textbuch Nr. 2134 der Barth'schen Sammlung [1].

In der Bearbeitung Rehbaum's ist die Hauptperson — wie schon der Titel besagt — Morgiane. Die Rolle Ali's spielt hier sein Oheim Kassim, während Ali der Freier von dessen Tochter Delila ist. Es gelingt ihm, wie im Märchen, hinter das Geheimnis der Räuber zu kommen, aber er ist trotz der erlangten Reichtümer nicht glücklich; denn Morgiane, die in ihren Herrn verliebt ist, endeckt diesem die Falschheit seiner Braut. Ali erkennt, dass Delila ihm das Geheimnis der Höhle Sesam entlockt hat, um es ihrem nach Schätzen lüsternen Vater zu verraten, und er verlässt sie. Kassim, unfähig, das Zauberwort zu behalten, fällt in die Hände der Räuber, wird jedoch von Ali befreit. Es folgt der Racheanschlag der Räuber, die sich in Ali's Hause verborgen halten. Morgiane führt die Rettung herbei und wird Ali's Weib.

c. *Ali Baba.* Musik von Bottesini. London 1871.

[1] Im Besitz des Kgl. Opernhauses. Der Katalog dieser umfangreichen und seltenen Sammlung ist herausgegeben von C. Schäffer in Berlin.

3) **Aschenbrödel.**[1] Quellen: Basile, I, 6 La Gatta Cennerentola; Perrault, Cendrillon; Grimm, Aschenputtel.

a. *Cendrillon.* Musik von Laruette. Text von Anseaume. Paris 1759.

b. *Cinderella.* Musik von Michel Kelly. London 1804.

c. *Cendrillon.* Musik von Steibelt. Text von Anseaume. Petersburg 1809.

d. *Cendrillon.* Musik von Isouard[2] Paris 1810. Partitur („Der Äscherling, Oper in 3 Akten") Kgl. Theater-Bibliothek.[3]

DerText der Oper, die einen bis dahin beispiellosen Erfolg an der Opéra-comique hatte,[4] ist von Étienne und benutzt die Hauptmomente der Märchenhandlung in ziemlich freier Weise. Die wunderbaren Vorgänge: das Lesen der Erbsen durch die Vögel, das Schütteln des Baumes, von dem die Kleider herabfallen u. s. w. sind ausgeschaltet; die Stelle der Fee nimmt Alidor ein, der Erzieher und Freund des Prinzen Ramire, ein zauberkräftiger Astrolog. Durch seine Macht wird Cendrillon schlafend in das Königsschloss versetzt, und von ihm erhält sie die Rose, welche ihr die Fähigkeit, unerkannt zu bleiben und sich würdig zu benehmen, verleiht. Die Ouverture („symphonie concertante pour harpe et cor") beginnt mit einem Motiv, das durch die Verwendung die es in der Oper erfährt, bedeutsam auf das Märchenhafte des Vorganges hinweist. Das Allegro ist namentlich durch die kurze aber geistreiche Durchführung eines aus dem Hauptthema genommenen Motivs interessant. Im ersten Quatuor giebt der Komponist eine effektvolle Gegenüberstellung der verschiedenen Charaktere. Mit dem kolorierten Gesang des leichtfertigen Schwesterpaares Clorinde und Thisbé und der ernsten Cantilene Alidor's verbindet sich gar anmutig das unschuldige Liedchen Cendrillons, das sie unaufhörlich vor sich hinträllert. Es ist ein altes Kinderliedchen, dessen Weise zu einer Achtelbewegung der

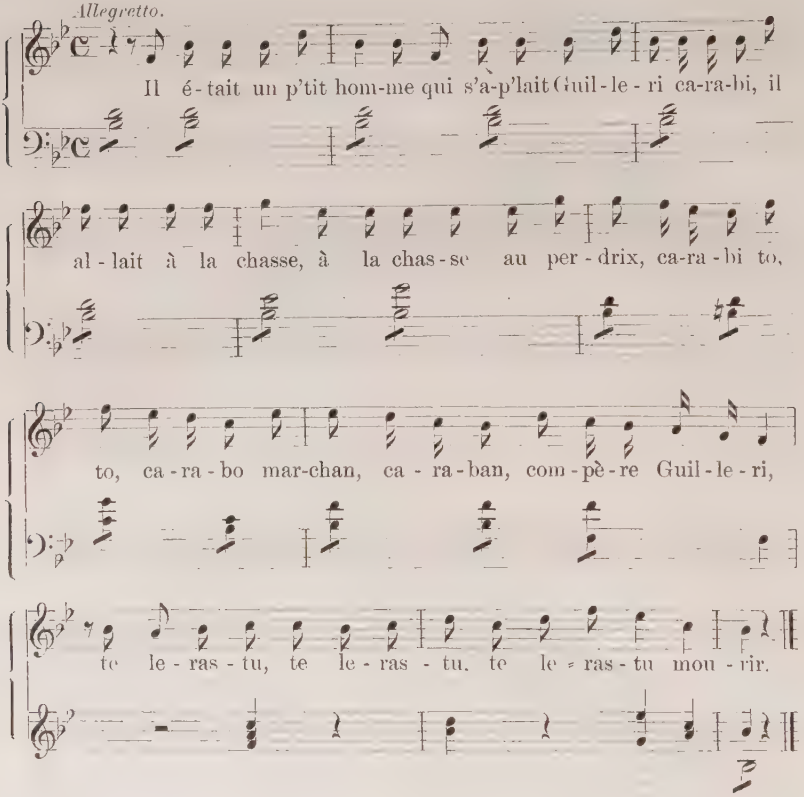
[1] Eine umfassende Zusammenstellung aller Varianten giebt Cox, Cenderella. London 1893.

[2] Die Orthographie von Nicolo's Familiennamen war ursprünglich „Isoiar". Fétis, Biographie universelle etc. Supplément par Pougin. Paris 1878—80.

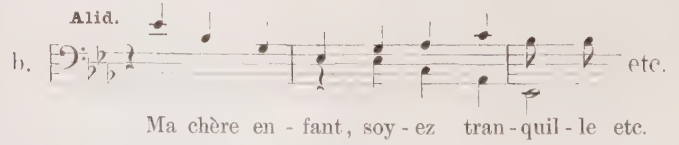
[3] Die älteren Werke der Bibliothek des Kgl. Opernhauses befinden sich zum grössten Teil auf der Kgl. Bibliothek, Abteilung für Musik.

[4] Fétis, Biographie univers. etc. Paris 1860—65.

Geigen und Bratschen in Fagott und Piccoloflöte unisono mit der Singstimme erklingt.

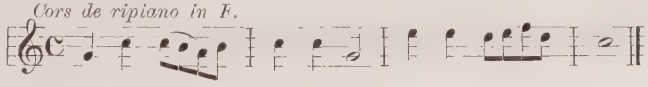


Wir sehen hier den ersten Versuch, allerdings mehr instinktmässig als bewusst, der Musik durch Einführung des Volkskinderliedes einen märchenhaften Charakter zu geben. Das Motiv der Barmherzigkeit und Herzensgüte tritt gleich in der ersten Scene bedeutsam hervor und wird durch die mehrmals wiederkehrende Melodie Alidor's,

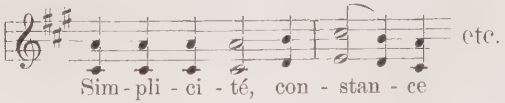


mit der er Cendrillon tröstet, zu einem psychologisch-musikalischen Leitmotiv. Die Romanze Cendrillon's in C-moll schlägt einen

volkstümlichen Ton an und giebt dem verletzten Gefühl des armen Aschenputtels („jamais on n' adresse un petit mot d'amitié") rührenden Ausdruck. Durch das Finale erhält der erste Akt einen stimmungsvollen Abschluss. Alles ist mit dem Prinzen und seinem Jagdgefolge aufgebrochen, nur Cendrillon bleibt zurück und kehrt, allein gelassen, traurig in ihren Winkel am Herd zurück. Aus den mehr und mehr verklingenden Jagdfanfaren löst sich das Motiv Alidor's (b) los, das aus der Gegend des Kamins geheimnisvoll ertönt. Die Einschlafende glaubt, der Bettler sei noch da, und die tröstenden Worte begleiten sie, von den fernen Hörnern unterbrochen, sanft in ihren Schlummer. Ein lebhaftes Orchesternachspiel von 43 Takten schildert gleichsam die Fahrt der fröhlichen Gesellschaft zum glänzenden Feste. Im zweiten Akt finden wir Cendrillon, kostbar gekleidet, in derselben Stellung, in der sie am Herde eingeschlafen, auf den Stufen des Thrones im Königsschlosse. Der sehnsüchtige Traum des Kindes ist Wirklichkeit geworden, und hier lässt der Dichter mit richtigem Instinkte die Wundersphäre der frei schaltenden Märchenwelt eingreifen. In dem Chor der Genien schlägt auch der Komponist einen romantischen Ton an, und an dieser Stelle erscheint das von der Harfe begleitete Hornmotiv der Ouverture,



zu dessen Klängen ein einfacher, aber ausserordentlich wohlklingend gesetzter vierstimmiger Chor seinen Segenswünschen für die schlafende Unschuld Ausdruck giebt. Wir werden sehen, dass diese ganze Traumscene nicht ohne Einfluss auf spätere Märchenopern geblieben ist. (Vergl. Boieldieu, Chaperon rouge und Humperdinck, Hänsel und Gretel). Die Arie Alidor's (a-dur $^{6}/_{4}$) bringt die Devise:



welche Cendrillon nachsingt, und die später in dem grossen Liebesduett eine wichtige Verwendung findet (erst im $^{6}/_{8}$, dann im $^{4}/_{4}$ Takt). Nach dem Triumphe Ramire's, der alle Gegner im Turnier besiegt hat, nimmt im Finale das Fest seinen Verlauf.

Clorinde singt einen ausdrucksvollen, aber etwas langen Boléro, an dessen Stelle Isouard später ein leichteres Stück gesetzt hat, das als „Nouvel air chanté dans l'opéra de Cendrillon" gedruckt ist. Auf Verlangen des Prinzen tanzt darauf Cendrillon eine Gavotte, der sich ein reizendes Couplet mit Chorrefrain („il n'est point de bonheur, de plaisir sans l'amour") anschliesst. Dann entflieht Cendrillon, wie im Märchen, unter Zurücklassung eines Schuhes und der von Alidor erhaltenen Rose. Ihre Begegnung mit dem Prinzen im dritten Akt gehört zu den liebenswürdigsten Partien der Oper. Ramire erkennt sie, die als Aschenputtel in das Schloss zurückgekehrt ist, nicht wieder; — da erzählt sie ihm die Vorgänge der Nacht als Traum, den sie gehabt, und verheisst ihm das Wiedersehn seiner entschwundenen Geliebten. In einem zarten Duett kommt die ahnungsvolle, noch ungeklärte Stimmung beider Herzen sehr schön zum Ausdruck, wobei es als ein feiner Zug des Komponisten erscheint, dass er die Melodie nicht den Singstimmen, sondern dem Orchester zuerteilt. Unmittelbar an dieses Duett reiht sich die Schlussscene, in welcher Cendrillon sich als die rechtmässige Besitzerin des Schuhes erweist. In dem Augenblick, wo sie die ihr zuerkannte Rose an ihren Busen steckt, wird sie wieder die vornehme Dame, und das Schloss verwandelt sich in einen Feenpalast. In diesem Finale fällt ein stark an Haydn anklingendes Thema auf,

dessen Fortführung durch Wiederholung dieser vier Takte einen Ton tiefer in c-dur von hübscher Wirkung ist. Indessen muss man zugeben, dass die Erfindung des Komponisten gerade bei dieser wichtigen Scene nicht auf der Höhe der übrigen Partitur steht. Bemerkenswert ist, dass Cendrillon ihrer Familie verzeiht, und dass von einer Bestrafung ihrer Unterdrücker nicht wie im Märchen die Rede ist. Um die stark moralisierende Tendenz des Stückes recht hervorzuheben, singt Alidor am Schlusse noch einmal sein Leitmotiv: „Ma chère enfant etc."

e. *L'Agatina.* Musik von Pavesi. Mailand 1814.

f. *La Cenerentola.* Musik von Rossini. Text von Ferretti. Dramma giocoso in due atti. Rom, Teatro Valle.

Carneval 1817. Partitur mit Secco-Recitativen auf der Kgl. Bibl. Manuscript. Modernes Orchester, 2 Hörner; Posaunen nur in der Ouverture und den Finales.

Das Libretto ist eine Nachahmung des Étienne'schen Textes; der Gang der Handlung und die Namen der Personen sind beibehalten, nur das Wunderbare ist daraus entfernt. Cenerentola gelangt auf natürliche Weise durch die Hilfe Alidor's, der ihr Kleider und eine fürstliche Ausstattung verschafft, an den Hof des Prinzen. Keine Zaubermacht lässt sie unkenntlich werden, trotz des reichen Schmuckes fällt Allen die Ähnlichkeit mit dem armen Aschenputtel auf. So wird alles zu einer heitern Maskerade, zu einer Reihe von Familienscenen, die mit dem Märchen nur noch äusserlich einige Züge gemeinsam haben. Rossini macht nirgends den Versuch, in dieser Oper einen eigenartigen Ton anzuschlagen; sie ist ganz im Stil des ein Jahr früher componierten „Barbier“[1] geschrieben, an den namentlich die Arien des Barons Fiascone sinnfällig erinnern. An Stelle des Volksliedchens bei Isouard tritt im ersten Quartett ein Arioso ($^6/_8$ „una volta c'era un re“), dessen concertmässige Art so recht den Unterschied der beiden Opern charakterisiert.

g. *La Cenerentola.* Musik von Manuel de Populo Garcia. New York 1826.

h. *Aschenbrödel.* Romantische Oper in drei Akten von K. P. Beerbaum. Musik von Ferdinand Langer. Mannheim 1878. Textbuch in der Barth'schen Sammlung Nr. 1853.

Hier ist Aschenbrödel anfangs glücklich. Erst als ihr Vater, der Graf Eckbert in die Fremde geht, beginnt ihre Leidenszeit unter der Herrschaft der bösen Stiefmutter. Der Bettler, der ihre Gesinnung prüft und sie weich und mildthätig findet, ist dieses Mal der Prinz selbst. Die ganze Romantik des Märchens ist in die Bühnenhandlung verwebt. Tauben kommen und lesen die Linsen. Der Baum bedeckt sich mit Blüten (Elfenchor bei Mondschein), Aschenbrödel wird von den Elfen geschmückt und

[1] Auch in der Cenerentola wird durch einen Orchestersatz ein Gewitter geschildert. Das Stück ($^3/_4$ d-moll) ist nicht so knapp und genial wie sein Vorläufer im Barbier, doch ist namentlich der Schluss durch sein diminuendo und die Wendung nach Dur von hübscher Wirkung. Schlaginstrumente sind nicht verwendet.

steigt schlummernd in einem Feenwagen auf. Nach dem Balle wird sie ebenso auf wunderbare Weise wieder entkleidet, als sie aber bei der Schuhprobe sich als die rechtmässige Besitzerin und als die sehnsüchtig gesuchte Braut des Prinzen entdeckt, verwandelt sich in der Stunde des Glücks ihr ärmliches Kleid von selbst in ein kostbar Gewand. Der Vater kehrt zurück und vereint die Liebenden. Die Musik ist nicht erschienen.

i. *Der Zauberschlaf.* Romantische Oper in drei Aufzügen. Text (nach einer Dichtung von H. Wesendonck) und Musik von Heinrich Schulz-Beuthen. Zürich 1879.

Das Textbuch (Nr. 2487 der Barth'schen Sammlung) trägt den Vermerk: „Mit freier Benutzung der Märchen Aschenbrödel und Dornröschen", der Inhalt entspricht indessen nur dem ersten der beiden Märchen. Auf das zweite weist nur der Titel „Der Zauberschlaf" hin, unter welchem im letzten Akte die Krankheit des verliebten Prinzen verstanden wird, den Aschenbrödel aus seiner Erstarrung erlöst. Die Musik ist nicht erschienen.

k. *Popelka.* Musik von Rozkosny. Prag 1885. Nicht im Druck erschienen.

Anmerkung.

Bei Rebay und Robitschek in Wien ist ohne Angabe der Autoren erschienen: „Aschenbrödel," Kinderoperette in vier Aufzügen für Gesang und Pft. Kl.-A.

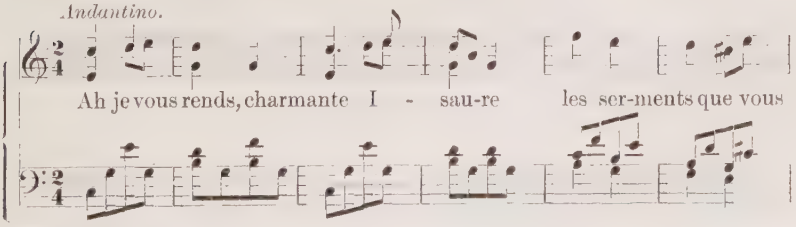
4) **Blaubart.** Quelle: Perrault, Barbe bleue.

a. *Barbe bleue.* Comédie en prose et en trois actes. Paroles de Mr. Sedaine. Mise en musique par Mr. Grétry Oeuvre XVIII[1]. Représentée pour la première fois par les comédiens italiens ordinaires du roi, le 2 mars 1789. Paris.

Sedaine hat den Blaubart, dessen abschreckende Hässlichkeit das Märchen ausdrücklich hervorhebt, durchaus nicht unsympatisch gezeichnet. Seiner entstellenden Bartfarbe wird nirgends Erwähnung gethan, sein Auftreten ist chevaleresk, beinahe königlich, und das Entsetzliche seiner Frauenmorde ist dadurch

[1] Dans l'ordre numérique des oeuvres gravées et publiées dans la collection complète du gouvernement belge. (Ed. Fétis) Leipzig - Bruxelles, Breitkopf und Härtel.

gemildert, dass ihn der Dichter aus Notwehr handeln lässt. Drei Feen haben ihm einst geweissagt, dass er durch die Neugier seiner Gattin ins Verderben geraten würde, und so glaubt er, sich jeder, die in diesen Fehler verfällt, gewaltsam entledigen zu müssen. Diese Vermenschlichung der Gestalt kommt natürlich der Musik zu gute, und sowohl die Auftrittsarie[1], in welcher durch den Stolz seiner Werbung eine aufrichtige Neigung für Isaure durchschimmert, als auch jene im dritten Akt, wo er nach entdecktem Ungehorsam[2] sich so bitter beklagt, dass diejenige, die er so gern glücklich gemacht, nicht die geringfügigste Bitte ihm zu erfüllen die Kraft hätte, — beide sind von einer Empfindung getragen, die unsere Teilnahme wohl zu erwecken vermag. Dagegen ist es eine wenig glückliche Änderung, dass Isaure's Geliebter Vergi im zweiten Akt, als Frau verkleidet und von Raoul unerkannt, an Stelle der Schwester Anne erscheint. Die dramatische Wirkung leidet darunter sehr; vielleicht sind hier musikalische Gründe massgebend gewesen. Musikalisch ragt im ersten Akt die Scene hervor, in welcher der Seelenkampf der unglücklichen Isaure geschilderf wird, die trotz ihrer Liebe zu Vergi um ihrer Familie willen sich entschliesst, dem Blaubart ihre Hand zu reichen. Allen Regungen ihres Herzens folgt die Musik, sie treffend zum Ausdruck bringend, in einem grösseren, abwechselnd aus melodischen und recitativischen Sätzen gebildeten Tonstück, das man als Vorläufer der modernen „dramatischen Scene" betrachten könnte. Vergi selbst entbindet Isaure grossmütig ihres Eides in einem rührenden Duett, das ein glänzendes Beispiel ist für die Begabung Grétry's, durch unendlich schlichte Mittel eine Empfindung zu ergreifendem Ausdruck zu bringen.

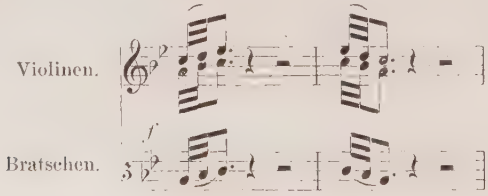


[1] In dieser Arie stehen die berühmten Quinten zwischen Singstimme und Fagott, über die Grétry in seinen Memoiren eine so merkwürdige Erklärung abgiebt.

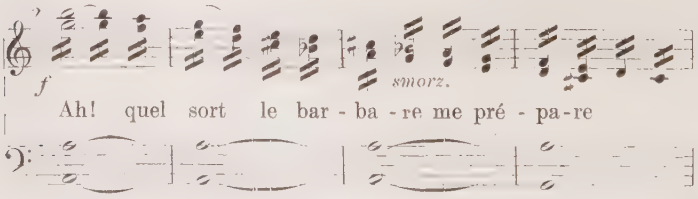
[2] Das Verbot des einen Zimmers findet sich auch in Tausend und eine Nacht: „Geschichte des dritten Kalenders und Königssohnes" (Nacht 57—66).

Im zweiten Akt bildet den (musikalischen) Höhepunkt die Scene, in der sich die von Neugier geplagte Isaure zum Treubruch verleiten lässt. Ist die Musik, welche das allmähliche Aufkeimen ihres Entschlusses begleitet, voll geistreicher Züge — wie z. B. die drohend aufsteigenden Bässe:

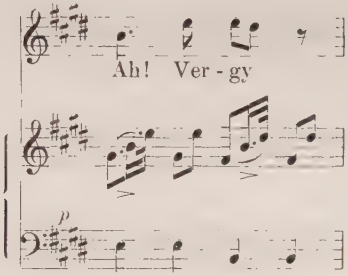
als sie nach dem Schlüssel greift, die Violinfigur, als sie ihn im Schlosse herum- und zurückdreht:



das mehrmalige Abbrechen auf dem Secund-Dominantakkord, das ihre Unschlüssigkeit treffend kennzeichnet — so steigert sich das folgende d-moll-Allegro zu leidenschaftlich dramatischem Ausdruck. Bemerkenswert ist die häufige Verwendung verminderter Septimenakkorde in diesem Stück, erschütternd klingt der ermattende Aufschrei der Geängsteten:



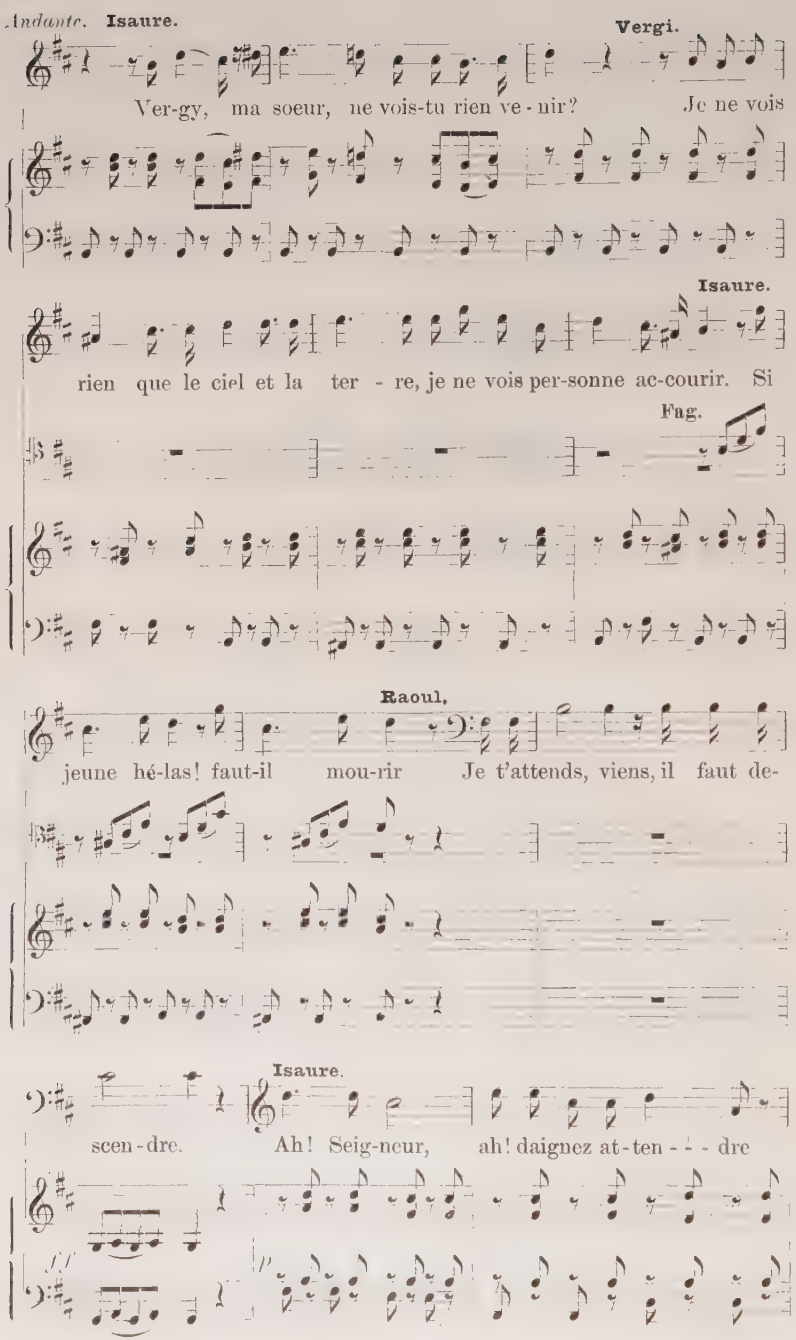
und unheimlich dumpf und leise sind die Worte „curiosité punie" begleitet. Der Akt schliesst mit Gesang und Tanz[1] der herbeigeeilten Landleute, so einen effektvollen Contrast bietend zu der düstern Tragik der voraufgegangenen Scenen. Der dritte Akt beginnt mit einem Duett zwischen Isaure und Vergi, dessen blühende Melodik uns an Mozart gemahnen würde, auch wenn nicht zufällig die ersten Noten mit denen der Es-dur-Cavatine der Gräfin im Figaro

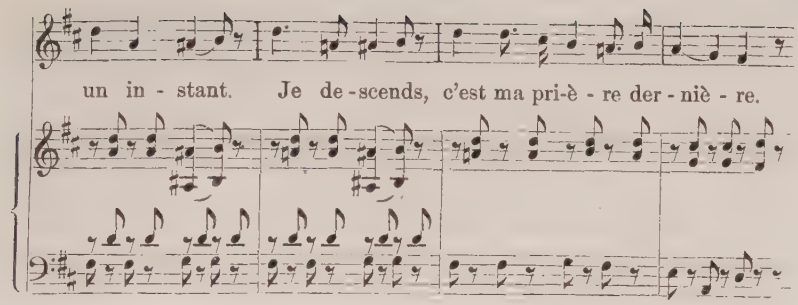


übereinstimmen würde. Am Schluss hat der Dichter jene Scene aus dem Märchen herübergenommen, in der die Schwester nach den rettenden Brüdern ausspäht, während das unglückliche Opfer seinen Mörder hinzuhalten sucht. Der Anfang dieses Terzetts, das vielleicht die merkwürdigste Nummer der Partitur ist, mag hier eine Stelle finden, weil es nicht nur dramatisch äusserst wirksam die ängstlichen Fragen, die trostlose Antwort und das Drängen des unbarmherzigen Rächers gegenüberstellt, sondern weil es gerade jenen Ton anschlägt, den wir nicht anders als „märchenhaft" bezeichnen können. Hier sind auch die Worte: „Anne ma soeur, ne vois-tu rien venir" etc, die wohl der älteste Teil des Märchens sind, und deutlich die Spuren mündlicher Überlieferung tragen, unverändert beibehalten worden.

---

[1] In dem Dur-Theil dieses Tanzes begegnet ein Thema, das später durch Offenbach's Orpheus, allerdings im schlimmen Sinne, populär geworden ist:


Andante.
Isaure.
Vergi.
Ver-gy, ma soeur, ne vois-tu rien ve - nir? Je ne vois
Isaure.
rien que le ciel et la ter - re, je ne vois per-sonne ac-courir. Si
Fag.
Raoul.
jeune hé-las! faut-il mou-rir Je t'attends, viens, il faut de-
Isaure.
scen-dre. Ah! Seig-neur, ah! daignez at-ten - - - dre



Welche Bedeutung Grétry selbst diesem Trio beilegte, ist aus seinen Memoiren ersichtlich, in denen es heisst: „autant aurait valu ne pas faire la musique de ce drame, que de manquer ce morceau". Die Lösung des Konfliktes erfolgt in der Oper pantomimisch, während das Orchester einen längeren Satz mit dem Hauptthema der Ouverture ausführt. Ein allgemeiner Chor beschliesst das Ganze, die Trompeten setzen mit der „Fanfare" ein, und — wie im Märchen — werden wir mit einem Ausblick auf künftiges Glück entlassen.

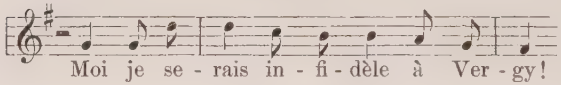
Anmerkung.

Die Oper *Raoul, Der Blaubart,* die 1807 in Wien gegeben worden ist, und deren Partitur (Kgl. Bibl. in Berlin. 6374. Manuscript) den Vermerk trägt: „Die Musik ist vom Herrn Fischer," kann als eine selbständige Bearbeitung des Märchens nicht angesehen werden. Der Text ist eine wörtliche Übersetzung des französischen Originals, die Musik eine pietätlose Entstellung derjenigen Grétry's. Anton Fischer hat sich nicht darauf beschränkt, die Instrumentation durch Hinzufügung von Blasinstrumenten (2 Flöten, Oboen, Klarinetten, Fagotts, Hörner und Trompeten, 3 Posaunen) zu verstärken und die Begleitung reicher zu gestalten sondern er hat auch den musikalischen Inhalt in willkürlicher und unkünstlerischer Weise verändert. Ein Teil des Originals ist einfach abgeschrieben, die meisten Stellen aber sind in einer Weise umgestaltet, die nur durch masslose Arroganz oder durch die Absicht, eine Täuschung zu versuchen, erklärlich ist. Das erste Duett ist fortgelassen, nach dem Marsch Nr. 4 ein begleitendes Recitativ eingeschoben. Eigener Erfindung sind der Chor Nr 5, das Duett zwischen Raoul und Kurt im zweiten Akt, ein unglaublich banales Terzett, und das zweite Finale, in welchem Kurt den während Raoul's Abwesenheit zum Feste herbeikommenden Landleuten die Mordstätte zeigt und sie zu Hilfe und Rache aufruft. Abgesehen davon, dass es unbegreiflich bleibt, warum dieser mitleidige Haushofmeister nicht schon in früheren Fällen zur Rettung der Opfer eingeschritten ist, wird dadurch die Wirkung des dritten Aktes zerstört, dessen Spannung

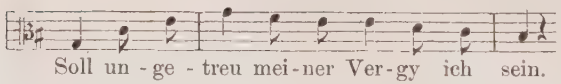
unnatürlich ist, sobald eine ganze Bevölkerung um das Verbrechen weiss. Dieses Finale, dessen Text ausserdem von unangenehmer Sentimentalität ist, steht musikalisch auf der Höhe des erwähnten Terzetts. Am bedauerlichsten ist, dass Fischer nicht einmal das herrliche Trio des dritten Aktes unangetastet gelassen hat. Die dreitaktige Periode desselben ist ohne Verständnis für ihre Feinheit beseitigt, und der Schluss gänzlich verändert worden. Trotzdem scheint weder in Wien noch in Berlin jemand Anstoss an diesem Machwerk genommen zu haben. Die Bibliothek der Berliner Oper enthält ein Exemplar der Grétry'schen Partitur, in welche die „Bearbeitung" Fischer's, soweit sie mit dem Original korrespondiert, eingeklebt ist. Es hat also den Anschein, als ob jene sogar bevorzugt wurde. Um die Art zu charakterisieren, in der das Original benutzt worden ist, mögen zwei Beispiele genügen:

1.

Grétry:

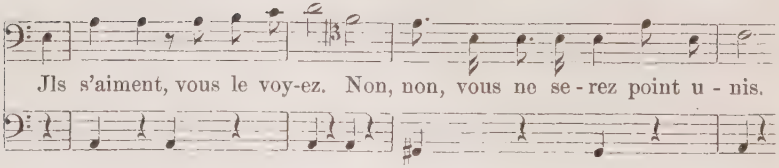


Fischer:

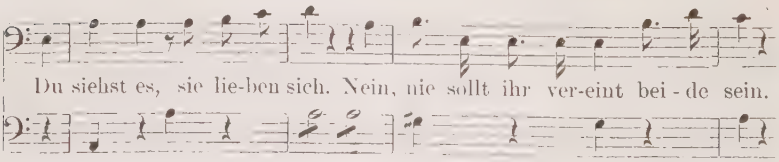


2.

Grétry:



Fischer:



b. *Blue Beard.* Musik von C. F. Baumgarten. London 1792.

c. *Blue Beard.* Musik von Michel Kelly. London 1798.

d. *Blaubart.* Musik von Julius Rietz. Düsseldorf cr. 1835. Nicht im Druck erschienen.

e. *Blaubart.* Musik von Neswadba. Prag 1844. Nicht im Druck erschienen.

f. *Der Blaubart.* Märchen von L. Tieck. Musik von Wilhelm Taubert op. 64. Manuscript. Kl.-A. bei Bote und Bock, Berlin.

Zu der eigentümlichen „dramatischen" Bearbeitung des Märchens durch Tieck, die zwar zum Teil die Personen und Vorgänge der Perrault'schen Erzählung entnimmt, ihrem ganzen Wesen nach aber nichts weniger als eine Märchendichtung ist, hat der Komponist ausser der Ouverture 3 Lieder, einen Jagd-, einen Hochzeits- und einen Trinkchor, 4 Melodramen, 2 Entreakts, zwei Scenenmusiken und 3 Aktschlüsse geschrieben. Die instrumentalen Einleitungen zum vierten und fünften Akt dienen einer musikalischen Charakterisierung zweier Personen. In der ersteren, „die alte Mechtilde" betitelten, fällt ein Thema auf, das an ein bekanntes Kinderlied erinnert („Hopp, hopp Reiter"); in der zweiten, die „Simon" überschrieben ist, drückt das Orchester in einem *Allegro molto agitato* sprechend die Unruhe und Angst Simon's aus, dessen schlimme Ahnung an Stelle der Botschaft im Märchen die Rettung herbeiführt. Für uns kommen hauptsächlich die beiden grossen Melodramen in Betracht, welche die den Kern des Märchens enthaltenden Situationen behandeln: den Treubruch und dann die Schluss-Scene, in welcher Agnes von dem nach Rache dürstenden Blaubart gedrängt, ihr Gebet durch jene angstvolle Frage an die nach Hilfe ausspähende Schwester wiederholt unterbricht. Beide Nummern enthalten treffende Züge, ohne sich im ganzen zu höherer Bedeutung zu erheben. Wie bei Grétry sind in der letzten Scene der aufwirbelnde Staub und die stampfenden Rosse, welche die Befreier herbeiführen, durch charakteristische musikalische Figuren kurz angedeutet.

5) **Der Däumling.** Quellen: Basile I, 4 Vardiello und III, 8 Lo Gnorante; Perrault, Petit poucet; Grimm, Daumesdick.

a. *Der daumlange Hansel.* Märchenoper von Gleich. Musik von Ferdinand Kauer. Wien 1810.

6) **Dornröschen.** Quellen: Basile V, 5 Sole, Luna e Talia; Perrault, la belle au bois dormant; Grimm, Dornröschen.

a. *La belle au bois dormant.* Musik von Carafa. Paris 1825. Text von Planard.

b. *Dornröschen.* Musik von Mangold. Darmstadt cr. 1830. Nicht im Druck erschienen.

c. *La belle au bois dormant.* Musik von Vict. Franç. Desvignes. Paris cr. 1840.

d. *Dornröschen.* Singspiel von Eduard Tauwitz. cr. 1850. Nicht im Druck erschienen.

e. *Roswitha.* Musik von Bradsky. Dessau 1866. Nicht im Druck erschienen.

f. *Dornröschen's Brautfahrt.* Text von R. Bunge. Musik von Victor Nessler. Leipzig 1868. Nicht im Druck erschienen.

g. *Dornröschen.* Text von Lewy. Musik von A. Langert. 1870. Nicht im Druck erschienen.

h. *Roswitha.* Musik von Gottfried Linder. Stuttgart 1872. Das Vorspiel für Orchester ist bei Stürmer in Stuttgart erschienen.

i. *Dornröschen.* Romantische Oper in einem Vorspiel und drei Akten nach einem Plane des Komponisten bearbeitet von Philipp Reinhardt. Musik von Ferdinand Langer. Mannheim 1873. Kl.-A. bei Heckel in Mannheim. Das Textbuch 1875 in München gedruckt (Nr. 1854 der Barth'schen Sammlung).

Der Text hält sich genau an das Märchen, dessen Personenzahl und Vorgänge es vermehrt. Die Symbolik ist durch den Sieg des Frühlings, welcher am Schluss zur Darstellung kommt, besonders hervorgehoben.

k. *La belle au bois dormant* von Clairville und Busnach. Musik von Litolff. Paris 1874.

l. *Dornröschen.* Musik von August Klughardt. cr. 1875. Nicht im Druck erschienen.

Anmerkungen.

1) No. 3860 der Barth'schen Sammlung führt den Titel „Die schlafende Schöne im Walde. Zauberoper in drei Aufzügen. Hamburg." Weder der Name des Dichters, noch der des Komponisten ist angegeben. So viel aus den Gesangstexten ersichtlich ist, handelt es sich nicht um das Märchen.

2) „Fleur-d'épine Comédie en deux actes mêlée d'ariettes par Mme. Louis.[1] Paris 1776" hat nur den Titel des Märchens und gehört dem Inhalte nach in die Kategorie der Zauberoper.

3) Bei Rebay und Robitschek in Wien ist ohne Angabe der Autoren erschienen: „Dornröschen," Kinderoperette in 3 Aufzügen für Gesang und Pft. Kl-A.

7) **Fortunat.** Quellen: für Fortunat das dtsch. Volksbuch. Augsburg 1509. Damit verwandt: Basile I, 1; Ll' Uerco; Grimm, Tischlein deck dich, Goldesel und Knüppel aus dem Sack; der Ranzen, das Hütlein und das Hörnlein.

a. *Fortunat's Wunschhütlein.* Text von Stegmayer. Musik von Kinsky. Wien 1819.

b. *Fortunatus.* Melodram von Bishop. London 1819.

c. *Tischlein deck dich.* Text von Bäuerle. Musik von Wenzel Müller. Wien 1819. Einzelne Stücke daraus sind bei Haslinger in Wien erschienen.

d. *Fortunat mit dem Säckel und Wunschhütlein.* Märchenoper in drei Abteilungen von Georg Döring, in Musik gesetzt von H. Schnyder von Wartensee. Frankfurt a. M. 1829. Der Kl.-A. bei Betzhold in Elberfeld und Hofmeister in Leipzig.

Die Oper ist dem Stifter des Cäcilien-Vereins in Frankfurt, Schelble gewidmet. In einem Vorwort heisst es: „Viele deutsche Bühnen, die wohl ein gerechtes Misstrauen in die Fähigkeit eines einzelnen Künstlers haben können, haben ein ungerechtes Misstrauen in die deutsche Kunst überhaupt, so wie sie vielleicht ein ungerechtes Vertrauen zu den italienischen und französischen

[1] Die Komponistin, eine berühmte Klavierspielerin, hat sich als Mll. Bayon Verdienste um die Einführung des Forte-piano in Frankreich erworben. Wahrscheinlich ist sie auch die Verfasserin zweier in Wien befindlichen Manuskripte, a) Du doigté, des manières et de l'esprit de l'exécution sur le piano. b) Principes de la doctrine de l'accompagnement. Vgl. Fétis a. a. O.

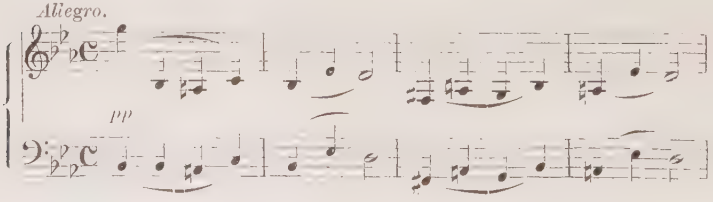
Kunstwerken überhaupt hegen, und sündigen so gegen den heiligen Geist deutscher Kunst.“ Von diesem heiligen Geist ist leider in dem nun folgenden Werke kein Hauch zu spüren; der Text ist geschmacklos, die Musik trivial und unoriginell. Für die Diktion des Verfassers mögen folgende Proben genügen:

König. Er muss herbei! Ich muss ihn haben,
Wär er im tiefsten Schlund begraben!
Denn ich, der grosse Claudio,
Ich, Cyperns König, will es so.

Oder, als Petro seine Freude über den schändlichen Plan seiner Schwester bezeigt:

Agrippina. Ruhig Bruder! diese Wallung
Ist nicht von Gemeinheit frei.

Der Librettist mag wohl hier und da einen kindlichen Ton haben anschlagen wollen, ist aber nur ins Alberne verfallen. Von einer Beachtung des tieferen Gedankengehaltes des für theatralische Ausnutzung gewiss nicht undankbaren Märchens ist nirgends etwas zu merken. Die Geisterwelt greift nur im ersten Akt, bei der Traumerscheinung Fortunat's im Kerker, in die Handlung ein. Diese Situation hat aber den Komponisten in keiner Weise begeistert. Der Frauenchor der Genien („Wir schweben und steigen vom Himmel herab“ E-dur $^2/_4$) ist ebenso trocken wie das Recitativ der Fortuna. Dagegen macht sich in der Scene im Felsenlabyrinthe ein phantastischer Zug bemerkbar. Das Unisonomotiv der verzauberten Äpfel,



welches darauf als Bassfigur zu Fortunat's Gesang fortgeführt wird, erzeugt eine eigenartige Stimmung. Später, bei Aufhebung des Zaubers durch die Früchte des andern Baumes, erscheint es in der Umkehrung:

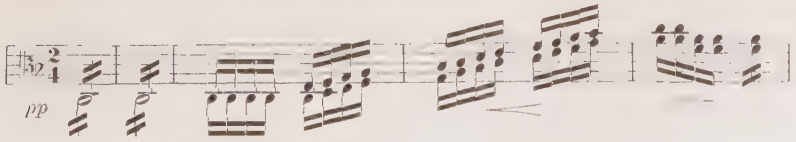
Das Beste bietet der Komponist in den lyrischen Partien der Oper, die sorgfältiger und mit offenbarer Vorliebe behandelt sind.

8) **Der gestiefelte Kater.** Quellen: Straparola, La gatta fatata; Basile II, 4 Gagliuso; Perrault, Le chat botté.

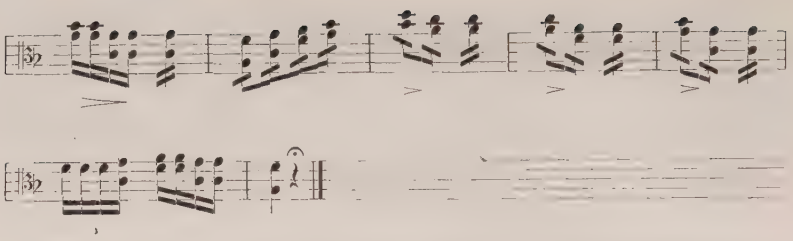
a. *Le chat botté.* Text von Cuvelier, Musik von Foignet. Paris 1802.

b. *Der gestiefelte Kater* von Ludwig Tieck. Musik von Wilhelm Taubert. Berlin. Die Partitur (Nr. 732 der Kgl. Theaterbibl., Manuscript) trägt die eigenhändige Einzeichnung des Komponisten: „Am 20. April 1844 zum ersten Male. Wilhelm Taubert."

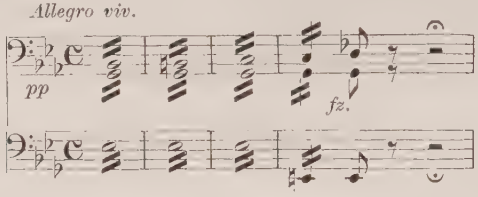
Die Dichtung Tieck's entfernt sich noch mehr, als es sein Blaubart thut, von der keuschen Objektivität des Märchens. Die Volkserzählung leiht nur noch den Rahmen her für eine Fülle satirischer Ausfälle, für litterarische Polemik und witzige Selbstironie des Verfassers, und wird in der subjektiven Art der romantischen Schule und mit jener gesuchten Vernachlässigung der Form vorgetragen, die später in den Schöpfungen Jean Paul's und E. Th. A. Hoffmann's zur Manier wurde. Es ist klar, dass in solchem Milieu die Musik von vornherein auf jede ernsthafte Wirkung verzichten musste. Taubert's Komposition beschränkt sich darauf, einzelne Momente der Handlung durch geistreiche Benutzung bekannter Themen parodistisch zu begleiten. Nach der ersten im Zuschauerraum spielenden Scene bringt die Ouverture das berühmte C-dur Andante aus Haydn's Symphonie mit dem Paukenschlag, unter Auslassung einiger Variationen, in verkürzter Form. Die melodramatischen Scenen enthalten manchen hübschen Zug. Den Moment, wo Hinze[1] das Kaninchen packt und es in seinen Sack steckt, um es dem König als Geschenk seines Herrn zu überbringen, schildern die Bratschen durch



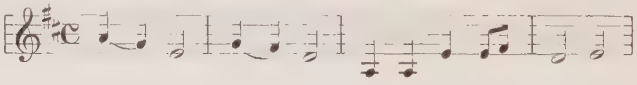
[1] Das Auftrittslied des Hinze ist: „Jägers Abendlied" von Fr. Reichardt.



Sehr komisch ist der Anfall des Königs, als er seine Lieblingsspeise angebraten findet, durch geteilte Celli und Contrabässe musikalisch wiedergegeben:

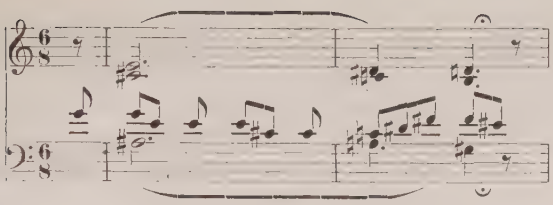


Der „Besänftiger" spielt zur Beruhigung des aufgebrachten Publikums das Glockenlied des Papageno und lockt die wilden Bestien herbei, die danach tanzen und den Chor „das klinget so herrlich etc." singen, worauf das Orchester mit andern Themen aus der Zauberflöte den Akt abschliesst. Als Vorspiel zum dritten Akt ist der Anfang des Finales aus der D-dur Symphonie Haydn's (Peters Nr. 2) gewählt



gleichsam ein Hinweis auf das diesmal in den Hörnern wiederkehrende

Bei der Stelle, wo das Liebespaar streitend an den Ort seiner ersten Schwüre und leidenschaftlichen Ergiessungen zurückkehrt, um sich für immer zu trennen, drückt ein Fagott, welches das Thema „Bei Männern welche Liebe" über drei chromatisch absteigenden verminderten Septimenakkorden bringt, vortrefflich die katzenjämmerliche Stimmung aus.



Als Hinze für seinen angeblich ertrinkenden Herrn um Hilfe ruft, ertönt im Orchester

Nachdem dann die Musik die Verwandlungen des Popanz in Löwe und Maus begleitet hat, werden schliesslich noch die zweite Sarastro-Arie („In diesen heil'gen Hallen") und der während der Prüfungsscene gespielte Marsch (Adagio C-dur $^{4}_{4}$) aus der Zauberflöte zur Benutzung herangezogen.

c. *La Chatte merveilleuse.* Opéra comique en trois actes et neuf tableaux de M. M. Dumanoir et d'Ennery. Musique par Albert Grisar. Paris, chez Colombier. Représenté pour la première fois sur le Théâtre Lyrique le 18 mars 1862. (Kl.-A.)

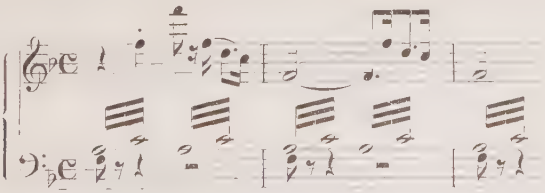
Die Verfasser des Textbuches haben das Märchen ziemlich frei für ihre Fabel benutzt. Jeder Dramatisierung des gestiefelten Katers, die sich nicht mit dem Niveau der Burleske begnügen, sondern dem Ideengehalt der Erzählung in ernsterer Weise gerecht werden will, steht nun einmal die Hauptfigur des Märchens, der Kater, als unmöglich für die Bühnenwirkung entgegen. Es war daher ein glücklicher Gedanke der Verfasser, das Tier, das hier eine Katze ist, gleich zu Beginn des Stückes in ein Weib verwandeln zu lassen, welches aus Liebe und Dankbarkeit für die ihm erwiesene Güte das Glück seines einstigen Herrn begründet. Wir haben hier das Beispiel einer Umformung der Idee, die, ohne dem ursprünglichen Gehalt der letzteren etwas zu rauben, die unmittelbare Wirkung auf den Zuschauer sogar steigert. Ein hübscher Zug ist es auch, dass dem Jüngsten die Katze nicht einfach als Erbteil zufällt, sondern dass er sie freiwillig wählt, als er hört, dass die Brüder sich des lästigen Tieres durch Verkauf entledigen wollen. Die Weib gewordene Féline erfüllt nun die-

selben Aufgaben, wie der Kater im Märchen, dem im übrigen die Handlung in ihren wesentlichen Momenten folgt. Das Motiv der Zauberstiefel — das ohnehin nur aus dem „Däumling“ herübergenommen ist — fällt freilich fort, die Beeinflussung der Schnitter[1] hingegen, die Komödie mit dem Bade und die Düpierung des Königs, der den „Marquis von Carabas“ für den reichsten Ritter seines Landes hält und bereit ist, ihm die Hand seiner Tochter zu geben, sind unverändert beibehalten. Dann aber verleitet die Gestaltung der Hauptfigur die Verfasser zu Abweichungen, welche den Boden der Märchenwelt verlassen und der Lösung eine mehr menschliche Fassung geben, die nicht frei von Sentimentalität ist. Féline, anfangs nur aus Dankbarkeit handelnd, fühlt nach und nach Liebe zu Urbain, ihrem Herrn, in ihrem Herzen erwachen, und als dieser im Begriff steht, der Prinzessin seine Hand zu reichen, setzt sie durch ihre Eifersucht das Leben des angeblichen Marquis aufs Spiel. Die Fee, welcher sie ihre menschliche Gestalt verdankt, hat ihr zugleich einen Zweig von wunderbarer Kraft verliehen, vermöge dessen sie alles nach ihrem Willen lenken kann. Aber der „Ogre“ des Waldes — eine Erinnerung an den Menschenfresser, der im Märchen der List des Katers erliegt — hat damit die Bestimmung verbunden, dass der Zweig verwelkt, sobald Féline in der Ergebenheit gegen ihren Wohlthäter wankt. Für einen Augenblick hat die Eifersucht ihre Treue zu erschüttern vermocht, und nur die Dazwischenkunft der Fee verhütet das hereinbrechende Unheil. In ihrer Angst um den bedrohten Geliebten bricht in Félinen das alte Gefühl der Liebe hervor, und der Zweig grünt aufs neue. Von Schmerz gepeinigt und nicht ahnend, dass sie wiedergeliebt wird, bittet Féline ihre Beschützerin, die menschliche Gestalt, die ihr nur Leid gebracht, wieder von ihr zu nehmen. Die Erfüllung des Wunsches wird ihr zugesagt, und schon beginnt sie hinzuschwinden, als Urbain, der gern auf Glanz und Reichtum verzichtet, ihr seine Neigung offenbart und sie dem menschlichen Dasein und der Freude zurückgiebt. Um dem Ganzen einen märchenhaften Abschluss zu geben, wird die Scene in den üblichen Feenpalast verwandelt, während ein Chor die heilige Harmonie wahrhaftigen Liebesgefühles preist. Das humoristische

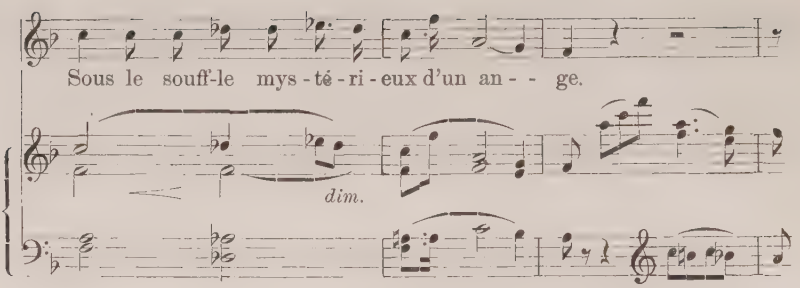
[1] Die Besichtigung der Landschaft wird durch Wandeldekorationen vorgeführt.

Element ist durch den Bruder Babolet vertreten, der in einer jungen Bäuerin (Alison) seinen in ein Weib verwandelten Esel zu sehen glaubt und sie heiratet in der Hoffnung, dass sie ihm gleiches Glück, wie das väterliche Erbe seinem Bruder, bringen werde. Seine Anspielungen, die erst die Verwunderung, dann den Zorn Alison's erregen, geben zu scherzhaften Scenen Veranlassung, bis das gleichzeitige Erscheinen der jungen Frau und des vermissten Tieres seinen Irrtum aufklärt.

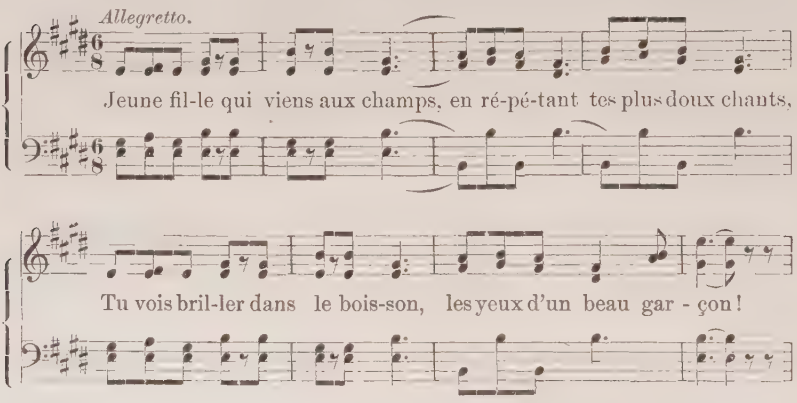
Grisar's Komposition ist fein und anmutig und enthält eine Fülle reizender Züge. Die Formen sind knapp, die Ensembles nicht bedeutend, die Chöre nach französischer Art mehr die Harmonie füllend, während das Orchester die melodische Führung übernimmt. Zwei reizende Lieder sind zu erwähnen: Die Chanson Alison's („sur la terre pour tout bien") und das Lied mit Chorrefrain vom „Chat botté." Die Belebung Féline's ist eine der vielen Varianten des gern benutzten Galathee-Motives. Ist doch die Musik, als Kunst der Bewegung, ganz besonders geeignet, den Eindruck der Belebung hervorzurufen. Féline's Weisen sind nicht frei von Koketterie; gegen den Schluss hin vertieft sich jedoch der Ausdruck, und namentlich das letzte Duett ist von starker Wirkung. Das Geisterreich ist durch die Fee (Mezzo-Sopran) und den Ogre (Bass) vertreten, die, wo sie nicht im Ensemble mitwirken, nur kurze Sätze zu singen haben. Beiden ist eine Art Leitmotiv beigegeben, das bei ihrem Erscheinen und mehrmals, wenn sich ihr Einfluss auf die Handlung geltend macht, auftritt.



Während der Metamorphose Féline's singt ein unsichtbarer in der Coulisse von einer Harfe begleiteter Feenchor, dessen Thema (B-dur $\frac{6}{8}$) durch seine fünftaktige Periode ein fremdartiges Gepräge erhält. Die sich anschliessende Stelle „Il semble que d'un long sommeil" atmet zauberhafte Stimmung, die der Komponist durch die einfachsten Mittel, wie z. B. den Wechsel zweier Tonarten



zu erzeugen weiss. In einem Lied mit Chor



ist der volkstümliche Ton glücklich getroffen.

9) **Hänsel und Gretel.** Quellen: Basile V, 8 Nennillo e Nennella; d' Aulnoy, Finette Cendron; Grimm, Hänsel und Gretel.

a. *Hänsel und Gretel.* Märchenspiel in drei Bildern von Adelheid Wette. Musik von Engelbert Humperdinck. Zum ersten Mal aufgeführt am 24. December 1893 in Weimar. Kl.-A. bei B. Schott's Söhne, Mainz.

Die Dichtung schliesst sich eng an das Märchen an und führt uns in drei Bildern das harmlos heitere Leben der Kinder im Elternhaus, ihre nächtliche Wanderung im Walde[1] und das Abenteuer im Häuschen der Knusperhexe vor. Zwei Änderungen wichtiger Art sind dabei mit dem Inhalt des Märchens vor-

[1] Die eingeschobene Traumscene ist eine Reminiscenz aus der französischen Märchenoper. Vergl. Isouard's Cendrillon und Boieldieu's Chaperon rouge.

genommen. Erstens ist die herzlose Absicht der Eltern, sich der Kinder zu entledigen, wie sie das Märchen betont, entfernt worden: die Kinder, von der über ihr übermütiges Treiben erzürnten, aber im Grunde gutmütigen Mutter in den Wald geschickt, um Beeren zu sammeln, verirren sich dort zufällig. Zweitens ist ein religiöses Moment hinzugefügt, das dem Märchen durchaus fremd ist: „Wenn die Not aufs höchste steigt, Gott der Herr die Hand uns reicht." Dieser Grundgedanke wird um so mehr als solcher empfunden, als auch der Komponist ihn von der Ouverture bis zum Schlussgesang, wo die Kinder samt ihren durch den Tod der Hexe erlösten Leidensgenossen in die Arme der glücklichen Eltern zurückkehren, in hervorragender Weise als musikalisches Leitmotiv verwendet. Die Musik Humperdinck's benutzt den ganzen Reichtum der modernen Harmonie und Orchestertechnik und sucht einer ernsten Auffassung des Märchenwesens gerecht zu werden. Für die kindlichen Spiele, für die Wunderatmosphäre des Knusperhäuschens, wie für die Schrecknisse des nächtlichen Waldes und die sich steigernde Angst der Kinder ist der Ton gleich glücklich getroffen, um bei aller Einfalt der Empfindung doch auch tiefere Saiten in unserem Innern erklingen zu lassen. Durch Verbindung volkstümlicher Themen mit tiefsinniger Contrapunktik hat sich Humperdinck einen eigenen Märchenstil geschaffen. Die Verwendung von Volkskinderliedchen zu Märchenzwecken ist zwar hie und da gelegentlich schon vorgekommen,[1] aber hier zum ersten Mal in bewusster Absicht durchgeführt. Ausser dem erwähnten Grundgedanken der Oper, der einem altem Abendsegen („Abends will ich schlafen gehn") entnommen ist,

werden noch „Suse, liebe Suse", „der Besen der Besen, was macht man damit," „Brüderchen, komm tanz mit mir," „ein Männlein steht im Walde" und andere Kinderlieder sehr geistreich benutzt.

Anmerkungen.

1. „Hänschen und Gretchen," Singspiel von Reichardt, Königsberg 1772, enthält nicht den Märchenstoff.

2. Die Opern *The children in the wood* von Samuel Arnold

[1] z.B. Cendrillon von Isouard.

(London 1793) und *Brother and sister* von Bishop und Reeve (London 1815) müssen als vielleicht hierher gehörig erwähnt werden.

10) **König Drosselbart.** Quelle: Grimm.

a. *König Drosselbart.* Musik von C. Felix. Altenburg 1886. Nicht erschienen.

11) **L'oiseau bleu.** Quelle: Lai von Iwenec, gallische Sage [272—313] in den Gedichten der Marie de France im Anfang des 13. Jahrhunderts, herausgegeben von Roquefort, Paris, 1820; d'Aulnoy, l'oiseau bleu.

a. *L'oiseau bleu.* Musik von Foignet. Paris 1803.

12) **La Peau d'âne.** Quellen: Straparola, das Mädchen im Schrein; Basile, II, 6 L'Orza; Perrault, la peau d'âne; Grimm, Allerleirauh.

a. *Die Eselshaut.* Ein Feenspiel in drei Aufzügen. Musik von J. N. Hummel. Wien cr. 1817 (Die blaue Insel). Eine Romanze daraus ist bei Diabelli & Co., in Wien erschienen.

13) **Die sieben Raben.** Quellen: Basile, IV, 8. Li sette Palommielle; Grimm, die zwölf Brüder; die sieben Raben; die sechs Schwäne.

a. *Die sieben Raben.* Oper in drei Akten von Franz Bonn. Musik von Josef Rheinberger. Leipzig 1869.

Kl.-A. bei Fritzsch in Leipzig. Das Textbuch Nr. 2088 der Barth'schen Sammlung.

Die Dichtung überspringt den ersten Teil des Märchens, in welchem uns die Verwünschung der Brüder, der Entschluss der Schwester, sie zu erlösen, die Mittel, welche ihr hierzu von einer Fee gewiesen werden, ihr einsames Leben im Walde und endlich ihr Bekanntwerden mit dem dort jagenden Prinzen erzählt werden.

Die Handlung setzt an dem Punkte ein, wo Elsbet, den Bitten des Prinzen Roderich Gehör schenkend, einwilligt, sich von ihm als Braut an den Hof seiner Mutter führen zu lassen. Hier wird Roderich, den man auf der Jagd verirrt glaubt, schmerzlich erwartet. Sein Oheim Eckart, der Stiefbruder der Königin Mathilde, ist gerade eingetroffen, um sich das Jawort für Roderich's Vermählung mit seiner Tochter zu holen. Der Prinz weist den

Antrag ab und stellt Elsbet als seine Braut vor, die von seiner Mutter und dem ganzen Hofe schroff zurückgewiesen wird. Im zweiten Akt gelingt es ihr zwar, durch ihre Anmut und Liebenswürdigkeit das Herz der Fürstin zu gewinnen, so dass diese in die Verbindung mit ihrem Sohne einwilligt; Eckart aber bleibt unversöhnlich. Durch einen alten Diener erfährt er, dass Elsbet allnächtlich in ihrer Kammer spinnt und heimlich den Besuch seltsamer Vögel empfängt. Diese Kunde benutzt er, um die seinen Plänen Hinderliche aus dem Wege zu räumen. Als man im Begriff steht, die Hochzeit feierlich zu begehen, erscheint er mit den Richtern der Vehme und lässt die Braut, die er der Hexerei anklagt, in den Kerker werfen. Da Elsbet auf die Frage, wer sie sei, und was sie treibe, standhaft die Antwort verweigert (ein Schweigen, das ihr durch die Fee zum Heile ihrer Brüder auferlegt ist) und auch den Bitten Roderichs, sich durch ein Wort von dem Verdachte zu rechtfertigen, widersteht, wird sie zum Tode auf dem Holzstoss verurtheilt.

Während nun im Märchen Elsbet's Erlösung von selber durch die Beendigung des letzten Nesselhemdes eintritt, führt sie der Dichter des Librettos in sehr äusserlicher Weise durch das Dazwischentreten der Fee herbei. Diese dea ex machina lässt auch die entzauberten Brüder erscheinen, die – ähnlich wie im Lohengrin Gottfried von Brabant — ganz am Schluss als stumme Personen auftreten. Auch sonst fehlt es im Textbuch nicht an Erinnerungen aus Wagner's Oper: so die verweigerte Auskunft über Nam' und Art (an Stelle des gänzlichen Schweigens im Märchen) und die Einfügung des Eckart, der die Rolle des finstern Telramund spielt und zugleich das pair carré vervollständigen hilft.

Die Musik zeigt sich dagegen von jedem neudeutschen Einfluss unberührt. Rheinberger schliesst sich vornehmlich an Weber an, dessen Euryanthe ihm vorbildlich gewesen zu sein scheint Die Erfindung ist nicht bedeutend, manchmal etwas trocken, und man kann nicht sagen, dass dies Märchen, das zu den schönsten gehört, die wir besitzen, einen congenialen musikalischen Interpreten gefunden hätte. Die Erscheinung der Fee ist ziemlich äusserlich durch ein wiederkehrendes Motiv und den konstanten Eintritt der Harfe charakterisiert, ohne dass sonst die Musik ein esoterisches Gepräge annimmt.

14) **Der Rabe.** Quellen: Basile IV, 9, Lo Cuorvo; Grimm, der treue Johannes.

a. *Raven* (Broderproven). Zauberoper in drei Aufzügen. Text von H. C. Andersen.[1] Musik von J. P. E. Hartmann, op. 12. Copenhagen 1832. Kl.-A. bei Lose und Olsen, auch bei Fr. Kistner in Leipzig (1839).

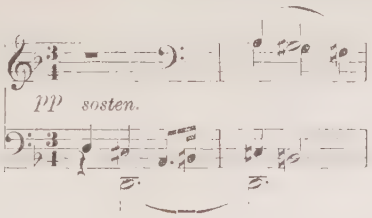
Fürst Millo hat einst auf der Jagd in der Nähe eines Grabdenkmals einen Raben getötet. Als das Blut auf den Marmor floss, ertönten im Walde die Worte:

„Bis du ein Weib gefunden, arger Frevler!
So blendend weiss wie dieser Marmorstein,
Rot wie des Raben Blut, und dessen Locken
So schwarz wie dieses Vogels Federkleid,
Bis dahin sollst in Wahnsinn, Angst und Schmerzen
Dein Leben du verbringen!"

Der Fluch, den Norando, ein mächtiger Zauberer, ausgestossen hat, geht in Erfüllung. Jennaro, der Bruder des unglücklichen Fürsten, erfährt, dass Armilla, Norando's Tochter, die verheissene Rettung bringen könne, und es gelingt ihm, als Kaufmann verkleidet, sie auf sein Schiff zu locken und zu entführen. Er erreicht glücklich die heimatliche Küste; da erscheinen drei Meerweiber (die Raben des Märchens) und verkünden ihm Unheil. Das Ross und der Falke, die er dem Bruder geschenkt, bedrohen Millo's Leben, und auch die Braut, die er ihm zugeführt, wird ihm den Tod bringen, denn Vampyre umlauern das Hochzeitsbett. Jennaro, um die Gefahr abzuwenden, tötet die kostbaren Tiere und zieht sich dadurch den Unwillen, wie durch sein verstörtes Wesen das Misstrauen seiner Umgebung zu. Als er aber, ohne sich zu erklären, auch Millo's Vermählung mit Armilla zu hintertreiben sucht, erwacht in diesem der Verdacht der Eifersucht, und die Liebe zu seinem Bruder verwandelt sich in blinden Hass. Die Hochzeit wird gefeiert, und in der Nacht dringt Jennaro durch einen unterirdischen Gang in Millo's Gemach, um den Schlafenden vor den Vampyren zu schützen, die schon nach Blut lechzend das Lager umringen. Millo erwacht, glaubt sich bedroht, ruft die Wachen herbei und befiehlt, Jennaro zum Tode zu führen. Dieser gesteht das Motiv seiner That und verrät die ihm gewordenen

[1] Andersen's unmittelbare Quelle war: Gozzi, Lo Cuorvo.

Weissagungen: er verfällt der Strafe und wird vor den Augen des entsetzten Bruders zu Stein. Norando offenbart sich und giebt Millo einen Dolch, mit dem dieser Armilla durchbohren soll, um durch ihr Blut Jennaro ins Leben zurückzurufen. Millo kann sich zu dem Morde nicht entschliessen; da erscheint Armilla und ist bereit, sich selbst zu opfern. Norando verhindert die That und erklärt, dass durch die Brudertreue und Armilla's Opfermut der Fluch gelöst, der Rabe ins Leben zurückgekehrt sei. Jennaro wird wieder lebendig, und die glücklich Vereinten werden auf einen Wink Norando's in sein fernes Feenschloss versetzt. — Hartmann hat zu diesem Text eine ausdrucksvolle und grösstenteils ausserordentlich düstere Musik geschrieben. Ein gewisses nordisches Kolorit, das ihm wie seinem Landsmann Gade eigentümlich ist, haftet seinen Gebilden an. Auffallend ist der häufige Gebrauch verminderter Septimenakkorde. Das phantastische Element ist namentlich im ersten und dritten Akt vertreten. Die Chöre der Erd-, Luft- und Wassergeister, der Salamander, Elfen und Vampyre, die im Dienste Norando's ihr Wesen treiben, sind harmonisch und rhythmisch treffend und unterschiedlich charakterisiert, und das romantische Gepräge der Musik mag wohl durch die Instrumentation noch vielfach gesteigert sein. Die Stellen, in denen die Bruderliebe und der Opfermut der Treue zum Ausdruck gelangen, sind mit besonderem Nachdruck behandelt. Die Meerweiber haben ein Motiv,



das ihr unheilverkündendes Erscheinen jedesmal begleitet. Eigentümlich diesem Werke und bedeutsam gestaltet sind die Melodramen, in welche die wichtigsten Momente der Handlung verlegt sind. Besonders dramatisch angelegt ist dasjenige, in dem das Geständnis Jennaro's seine allmähliche Versteinerung zur Folge hat. Das Hauptthema dieser Scene:

ist auch der Ouverture vorangesetzt. Ein kurzer Chorsatz a capella drückt wirksam das starre Entsetzen der Anwesenden ob des wunderbaren Vorganges aus.

15) **Riquet.** Quelle: Perrault, Riquet à la houpe.

a. *Riquet à la houpe.* Musik von Fr. Foignet. Paris 1802.

b. *Riquet.* Musik von Leblanc. Paris 1811.

c. *Prinz Riquet.* Feenoper in zwei Aufzügen von Carl Blum.

Partitur (Manuscript), Königl. Theaterbibliothek Nr. 523 Berlin 1824.

Der erste Akt folgt zunächst dem Gange der Märchenhandlung. Prinz Riquet, vor dessen Hässlichkeit alles flieht, gewinnt durch die Hilfe seiner Pathe, der Fee Carabosse, das Zutrauen der schönen, aber dummen und albernen Prinzessin Apfelblüthe. Sie, die bisher alle Freier hochmütig abgewiesen hat, nimmt die Liebeswerbung Riquet's an und wird durch seinen Kuss zu einem vernünftigen Wesen. Hier hat der Verfasser des Textes allerhand allegorischen Zauberspuk hinzugefügt, der aber über die Leere des Librettos und die mangelnde Vertiefung in die schöne Märchenidee nicht hinwegtäuschen kann. Nachdem ein (unsichtbarer?) Genienchor die Worte gesungen hat: „Was Verstand und Herz verhöhnen, kann die Liebe oft verschönen", steigt ein Schreibtisch nebst Stuhl aus der Erde; die Lehne des Stuhls öffnet sich, und eine Amorette wird sichtbar, welche der Prinzessin, die jene Worte des Geisterchores niederschreibt, die Feder führt. Dann treten Sylphiden auf, die Cupido in einem Korbe tragen. Der Liebesgott nimmt die von Apfelblüthe geschriebenen Zeilen und fliegt davon. Tisch und Sylphiden verschwinden wieder, und die Prinzessin bleibt allein, dem Gefühle eines neuen Glückes überlassen. Zu Beginn des zweiten Aktes wird das erwachende Geistesleben Apfelblüthe's vom Hofe bewundert. Natürlich muss sie auch ihre Gesangskunst zum besten geben, und nun folgt ein internationales Quodlibet, wie es in einem ernsteren Kunstwerke wohl keine Stätte haben sollte. Ohne dem hohen poetischen Gehalt des Märchens auch nur im mindesten gerecht zu werden, vollzieht sich hierauf die Sinnesänderung der Prinzessin, deren Achtung schliesslich in Liebe zu dem geistreichen Prinzen übergeht, in einem konventionellen Liebesduett. Das Paar zieht sich

in eine Rosenlaube zurück, und dort geschieht das Wunder, welches aus dem hässlichen Krüppel einen wohlgestalteten Jüngling macht. Riquet dankt der gütigen Fee, worauf die Hochzeit vom ganzen Hofe freudig gefeiert wird. Die Musik steht noch tief unter diesem Texte, der auch in der Diction von Geschmacklosigkeiten wimmelt. Die Komposition Blume's erhebt sich kaum über das Niveau des Gassenhauers, und selbst ernsthafte Situationen sind durch die Rhythmen eines Bolero oder Siciliano illustriert. Spuren von romantischer Färbung, wie sie der Stoff verlangt hätte, sind in dieser frivolen und geistlosen Partitur nicht zu entdecken.[1]

d. *Riquet à la houpe.* Musik von Grisar (nachgelassen).

16) **Rotkäppchen.** Quellen: Perrault, Le chaperon rouge; Grimm, Rotkäppchen.

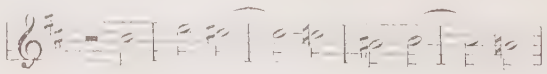
a. *Le petit Chaperon rouge.* Opéra-féerie en trois actes par Adrien Boieldieu. Paroles de Mr. Théaulon. Paris 1818.

Der Inhalt der Oper ist nicht das Märchen selbst, sondern eine frei erfundene Handlung, deren Situationen und Charaktere indessen mehrfach auf das Märchen Bezug nehmen. In Rose d'amour ist die Unschuld, im Baron Rudolph das böse Prinzip, der lauernde Wolf, verkörpert. Durch die schützende Kappe Rose's und den Ring des Barons, dessen verführerischem Glanze kein Weib widerstehen kann, wie durch die Figur des Eremiten, der an die Stelle der Grossmutter tritt und die Lösung herbeiführt, greift die Feenwelt unmittelbar in die Handlung ein. Die Anspielungen auf das Märchen sind zahlreich. So der Spitzname des Barons „Wolf" und dessen Erklärung unter den Landleuten. Der jungen Rose wird frühzeitig die Geschichte vom bösen Wolf erzählt, und ihr Gang zum Eremiten, dem sie Butter und Kuchen von der Mutter bringen soll, ist sehr geschickt zur Verflechtung des Märchens selbst in die Oper benutzt worden. Im Walde vom Gewitter überrascht, versäumt sie sich und schläft ein. Hier ist eine Traumscene eingeschaltet, die Rose ihr künftiges Glück, die Vereinigung mit dem Geliebten im Lande der Genien,

[1] Und dies war das Werk, das unter anderen der Aufführung von Weber's „Euryanthe" im Wege stand, wie wir in einem Briefe Spontini's an Weber vom 27. März 1824 lesen. Vgl. C. M. von Weber. Ein Lebensbild von Max M. v. Weber. Leipzig 1864. Bd. II, pag. 558.

zeigt. Darauf folgt die Begegnung mit Rudolph, dessen Verführungskünste an der Macht des schützenden Talismans, des roten Käppchens, scheitern. Um seinen Plan zu verfolgen, eilt Rudolph, wie der Wolf im Märchen, voraus und erwartet Rose, als Eremit verkleidet, in dessen Hütte. Nun werden auch die Worte des Märchens benutzt. Es klopft. „Qui est là? Le petit Chaperon rouge. Tirez la bobinette et la chevilette cherra.“ Auch die Worte: „est-ce que vous êtes enrhumé, bon Ermite?“ und später: „que vous avez la voix forte aujourd'hui — C'est pour mieux te dire: je t'aime“ enthalten Anklänge an bekannte Wendungen. Das Duett, in welchem Rose um die Erzählung eines Märchens bittet, der Pseudo-Eremit aber aus seinem heuchlerischen Ton immer wieder in eine seine wahre Absicht verratende Leidenschaft verfällt, ist sehr geistreich gemacht. Um die Symbolik der Handlung hervorzuheben und diese in noch deutlichere Beziehung zu der Perrault'schen Erzählung zu setzen, schickt Boieldieu in der Ouverture eine programmatische Schilderung der Vorgänge voraus. Rothkäppchen geht harmlos im Walde spazieren (flauto solo, D-dur $^3/_8$). Der Wolf bemerkt es und beginnt eine Unterhaltung (Fagott und Flöte). Nachdem er Rothkäppchens Absicht, zur Grossmutter zu gehen, erfahren hat, läuft er geschwind dorthin voraus. Zwei Sforzato-Schläge versinnlichen sein Anklopfen. Die Grossmutter fragt: „qui est là?“ Antwort: „Le petit Chaperon. Tirez la bobinette“ etc. (Trillercadenz im Cello). Ein chromatisch aufsteigender Flötenlauf begleitet das Eintreten des Wolfes, dessen Thema:

nachher in der Parallelstelle des Stückes wieder Verwendung findet. Wie die Grossmutter den Wolf erkennt, geht die Musik mit einem plötzlichen Trugschluss nach B in ein stürmisches Presto $\mathbb{C}$ über, das in seiner Erregtheit deutlich die nun folgenden Ereignisse malt. Das zweite Thema dieses Satzes, der sich in der üblichen Ouverturenform bewegt, klingt wie der flehentliche Hilferuf der Bedrängten.



Nach zwei heftig accentuierten verminderten Septakkorden schliesst eine kurze Coda in der Haupttonart ab. Rose's Traum im zweiten Akte ist scenisch von grosser Wirkung; hier nimmt auch die Musik einen mehr esoterischen Charakter an. Der wundervoll melodische Gesang der Genien (4 Solostimmen hinter der Scene), von Hörnern und Harfe begleitet, ist von ganz eigentümlichem Klangreiz.

Anmerkungen.

1. *Die rote Kappe* von Dittersdorf (Wien 1788) hat nicht das Märchen zum Inhalt.

2. *Das Rosenhütchen* von C. Blum ist eine Bearbeitung des Chaperon rouge für das Theater an der Wien, welche, die Märchenelemente ganz bei Seite lassend, die von Théaulon hinzuerfundene Handlung weiter ausspinnt, um sie namentlich für die Zwecke der Zauberoper auszunutzen.

b. *Le petit Chaperon rouge.* Mélodrame en trois actes de Brazier et Frédéric. Musique de Schaffner. Paris 1818.

17) **Das Schlaraffenland.**[1] Quellen: Grimm, Vom Schlaraffenland.

a. *Il paese della Cuccagna.* Text von Goldoni; Musik von Bald. Galuppi. Venedig 1750.

b. *Das Schlaraffenland.* Singspiel von Schikaneder. Musik von Gerl und Schack. Wien 1790

18) **Sneewittchen.** Quellen: Straparola, die drei Königskinder: Basile, II, 8, La Schiavottella; Grimm, Sneewittchen.

a. *Snegourotchka.* Musik von Nic. A. Rimsky-Korsakoff. Text von Ostrowsky. Petersburg 1882. Kl.-A. mit russischem Text bei Bessel & Co. in Petersburg.

19) **Die Wünsche.** Quellen: Perrault, Les souhaits ridicules; Grimm, der Arme und der Reiche.

a. *Le Bûcheron ou les trois souhaits.* Comédie en un acte mêlée d' ariettes. Représentée à Versailles devant leurs Majestés le mardi 15 Mars 1763 par les Comédiens Italiens ordinaires du Roy. Dédiée à Monseigneur le Dauphin. La musique par A. D. Philidor. Les paroles de Mr. G. G. Paris. Partitur 8881[a] der Kgl. Bibl. in Berlin.

In der Partitur ist die erste Violine colla parte geschrieben.

[1] F. J. Poeschel, das Märchen vom Schlaraffenlande. Beiträge zur Geschichte der deutschen Sprache, V. 389, Halle 1878.

In das Streichquartett sind je zwei Oboen und Hörner an wenigen Stellen eingezeichnet. Das Stück beginnt ohne Ouverture. Das Erscheinen des Mercur, welcher dem Blaise die Gewährung der Wünsche verheisst, wird von einem Orchestersatz begleitet; sein Gesang ist das einzige Recitativ der Oper, deren wirkungsvollste Nummern die eingelegten Vaudevilles sind: „Colin a des yeux charmants“ (mit dem Refrain: „Enfin, voyez vous, enfin c' est un plaisir d' aimer Colin“) und der Schlussgesang „Trop de pétulance gâte tout.“

b. *Der Holzhauer* oder *die drei Wünsche.* In einem Aufzug. Musik von Georg Benda. Berlin 1774. Das Textbuch, eine Übersetzung des französischen, No. 3203 der Barth'schen Sammlung.

c. *Der Holzhauer.* Musik von Joh. Fr. Reichardt, Berlin 1775.

d. *Die drei Wünsche.* Musik von Jos. Braun, Königsberg 1824. Nicht im Druck erschienen.

e. *Die drei Wünsche,* komisches Singspiel in drei Aufzügen nach einem orientalischen[1] Märchen gedichtet von Dr. Ernst Raupach, komponiert von Carl Loewe. op. 42 Berlin 1834. Der Kl.-A. mit Inhaltsangabe des Stückes bei N. Simrock in Bonn.

Das spekulative Gerede des Textes hat auch die Musik beeinflusst, die zwar immer geistreich, aber stellenweise etwas trocken und gemacht ist. In der Arie der Suleima und den Chören des letzten Aktes ist die Absicht erkennbar, der Musik einen orientalisch-fremdartigen Zug zu verleihen. Das charakteristische Ballet der Geistererscheinungen verdient besonders erwähnt zu werden.

f. *Les trois souhaits.* Musik von J. A. F. Poise, Paris 1873.

g. *Les trois souhaits.* Musik von Georges Villain, Paris 1890.

Auf der Grenze zwischen Schwank und Märchen, an letzteres durch die oft wiederkehrende Idee gekettet, dass der listige Schalk aus dem Unrecht Anderer für sich Vorteil zu ziehen weiss, steht der Inhalt einer Oper, die hier im Anschluss an die eigentlichen Märchenopern erwähnt werden mag. Es ist

[1] Quellenangabe wohl irrtümlich; vergl. oben.

20) **Le Soldat magicien.** Text von Anseaume. [Die unmittelbare Quelle: d'Ouville, Conte 2, 182. Paris 1651. „D'un jeune soldat et de la femme d'un bourgeois" kann ihrerseits weit zurückverfolgt werden [1]. Unter den deutschen Märchen behandelt „Das Bürle" (Grimm Nr. 61) denselben Stoff.] Musik von Philidor. Paris 1760. Kgl. Theaterbibl. in Berlin Nr. 413: „Der zaubernde Soldat. Eine Operette in einem Akt von Philidor." Partitur. Manuscript.

Der Bauer ist in der französischen Oper ein Soldat, und der Liebhaber der ungetreuen Gattin, statt des Küsters, ein Advokat. Sonst ist der Inhalt des Märchens beibehalten. Der Soldat zaubert die vor dem Ehemann verborgen gehaltenen Speisen herbei, und der versteckte Galan wird schliesslich als böser Geist aus dem Haus getrieben. Philidor hat zu dieser Handlung eine flotte Lustspielmusik geschrieben.

B.

Opern, denen Kunstmärchen zu Grunde liegen.

1) **Arsène.** Quelle: Voltaire, „La Bégueule," conte moral (1772).

a. *La belle Arsène.* Comédie-féerie en quatre actes par Favart; Musique par Monsigny. Représentée devant sa Majesté à Fontainebleau le 6 Novembre 1773 et à Paris le 14 Août 1775.

Abgesehen davon, dass aus dem Gemahl der Arsène der Liebhaber Alcindor geworden ist, der sich im Turnier um ihre Gunst bewirbt, folgt die Dichtung im wesentlichen, teilweise sogar wörtlich, der Erzählung Voltaire's. Der erste Akt führt uns die vergeblichen Bemühungen Alcindor's vor, die an dem Kaltsinn seiner Geliebten scheitern. Im zweiten erfolgt der Bruch, als Alcindor auf Anraten der Fee Aline seiner Leidenschaft zu entsagen vorgiebt. Arsène wird auf ihren Wunsch als Herrscherin in das Reich der Fee, ihrer Pathe, versetzt. Hier finden wir sie im dritten Akt von Langeweile und aufkeimender Sehnsucht nach dem aus Trotz Verschmähten geplagt. Nymphen

[1] Vgl. Bolte & Seelmann. Niederdeutsche Schauspiele. Norden 1895 pag *42 — *48.

suchen sie vergeblich durch Tanz und Gesang zu erheitern. Die durch ihren Blick belebte Statue der Miris verschärft ihre Qualen durch die Begeisterung, mit der sie das Leben begrüsst, um sich ganz der Liebe zu weihen. Alcindor erscheint, von Aline hierhergeführt, um der Höhle der Gleichgiltigkeit übergeben zu werden. Er fordert Vergessen für seinen Schmerz, ein Orakel aber verheisst ihm noch Glück in der Liebe. Arsène ist von Alcindor's Anblick ergriffen; allein gelassen beschliesst sie, das Reich Alinen's zu verlassen. Im vierten Akt irrt sie einsam, vom Wetter geängstigt, im Walde umher. Der Köhler demütigt sie durch seine Anträge, in die sie ganz erschöpft und aus Furcht, in der Wildnis umzukommen, einwilligt. Die Scene verwandelt sich in die zur Hochzeit geschmückten Räume im Hause Alcindor's, und die reuig Bekehrte schliesst unter Aline's Schutz den Bund mit ihrem Getreuen.

Die Partitur enthält ausser den Singstimmen meist nur den Instrumentalbass und die erste Violinstimme. Die Musik ist einfach, in den knappsten Formen gehalten und etwas trocken in der Erfindung. Der Technik haftet hie und da etwas Dilettantisches an, romantische Züge fehlen gänzlich.

b. *Arsene* von A. G. Meissner. Musik von Seydelmann, Kurfürstlich Sächsischem Kapellmeister. Dresden 1776. Der Kl.-A. ist 1779 bei Breitkopf & Härtel in Leipzig erschienen.

Der Text ist die Übersetzung des Favart'schen Librettos. Die Musik Seydelmann's ist oft ausdrucksvoller als diejenige Monsigny's, aber auch weitschweifiger. Steife Coloraturen machen sich breit, und namentlich die lang ausgesponnenen Ritornelle der Arien sind für unser Empfinden recht zopfig.

c. *La bella Arsene* von da Ponte, Musik von Mazzinghi. London ca. 1797.

Der Text ist gleichfalls aus dem Französischen übersetzt. Die Musik ist (zum Teil?) bei G. Goulding in London erschienen unter dem Titel „The Songs, Duetts etc. in the favorite Opera „La bella Arsene," in Partitur mit untergelegtem Kl.-A. Es befindet sich darunter auch eine Arie des Sängers Rosselle, sowie ein von Monsigny (der Autor ist „Moncéni" genannt) herübergenommenes Stück, nämlich das Köhlerlied.

d. *Arsène.* Musik von Sor. London cr. 1820.

2) **La fée Urgèle.** Quelle: Voltaire, „Ce qui plaît aux dames." 1763[1]

a. *La fée Urgèle* von Favart. Musik von Duni. Paris 1765.

b. *Fée Urgèle* von Schikaneder. Musik von J. A. P. Schulz. Rheinsberg 1782. Das Textbuch (Nr. 1838 d. Barth'schen Sammlung) 1789 in Berlin gedruckt.

c. *La fée Urgèle.* Musik von Fortia de Piles, Nancy 1784.

d. *La fée Urgèle.* Musik von Arquier. Brest 1804.

e. *La fée Urgèle.* Musik von Catrufo. Paris 1805.

f. *Fée Urgèle.* Musik von Blangini. Cassel 1812. Nicht im Druck erschienen.

3) **Lulu.** Quelle: Liebeskind, „Lulu oder die Zauberflöte" in Wielands „Dschinnistan" III. 1789.

a. *Kaspar der Fagottist* oder *die Zauberzither,* ein Maschinen-Singspiel in drei Aufzügen von Joach. Perinet. Musik von Wenzel Müller. Wien 8. Juni 1791. Das Textbuch Nr. 3105 der Barth'schen Sammlung. Eine Romanze daraus ist bei Heckel in Mannheim erschienen.

Das Märchen „Lulu" ist für den Gang der Handlung, im Dialog auch teilweise wörtlich benutzt. Den Haupterfolg verdankte das Stück den drastischen Spässen Kaspar's und den effektvollen Situationen, in denen die Schaulust der Wiener befriedigt wurde. Die Musik nimmt nach Jahn[2] keinen höheren Rang ein, als die übrigen Kompositionen Müller's, denen sie an Frische sogar nachsteht. Der derbe Volkston ist wohl getroffen, aber Trivialität und mangelhafte technische Behandlung lassen die Musik zu keiner tieferen Wirkung kommen

[1] Voltaire's Quelle war: „the tale of the wife of Bath" aus Chaucer's „Canterbury Erzählungen." Dieselbe Chaucer'sche Dichtung ist vor Voltaire von Dryden in seinen: „Fables, ancient and modern, translated into verses from Homer, Ovid, Boccaccio and Chaucer" 1700 bearbeitet worden. Über eine Behandlung desselben Stoffes durch Chaucer's Zeitgenossen John Gower und über Chaucer's und Gower's gemeinsame Quelle vergl. ten Brink, Engl. Litteratur II.

[2] A. W. Mozart, Leipzig 1867. II pag. 490.

b. *Die Zauberflöte.* Eine grosse Oper in zwei Akten von Emanuel Schikaneder. Musik von Mozart. Erste Aufführung am 30. September 1791 an dem K. K. privilegierten Theater auf der Wieden.

Bis zum ersten Finale ist das Märchen benutzt, dann wird die Entwickelung der Handlung in entgegengesetzter Richtung fortgeführt und der Charakter der Personen demgemäss verändert. Das durch diese neue Wendung entstandene Textbuch, in welches bekanntlich auch freimaurerische Motive aufgenommen sind, rührt hauptsächlich von Joh. Georg Ludwig Gieseke her.[1] Ausser durch die äussere Anlehnung an die Erzählung „Lulu" steht die Zauberflöte durch zwei wesentliche Motive in naher Beziehung zur Märchendichtung. Das erste dieser Motive ist die errettende Macht der Zaubergaben, das zweite die Prüfung der Liebenden, in der wir leicht die „Aufgaben" erkennen, die in den meisten Märchen eine so grosse Rolle spielen. Der Gedanke, einem musikalischen Instrument erlösende Kraft zu verleihen, war naturgemäss ein für Opernstoffe glücklicher, — denn was könnte die Macht der Töne mehr veranschaulichen, als die Musik selbst? — und wir haben gesehen, wie fruchtbar er sich in der Folge auf dem Gebiete der Zauberoper erwiesen hat. Mozart räumt der Verwendung dieser Idee noch einen verhältnismässig kleinen Platz in seiner Partitur ein. Dagegen hat er die Prüfungsscene mit einer ernsten, weihevoll-mystischen Musik begleitet, die keinen Zweifel darüber lässt, wie tief er von der Symbolik dieser Handlung durchdrungen war. Dass die Zauberflöte auch durch das volkstümliche Gepräge ihrer Weisen und durch die Benutzung der deutschen Sprache vorbereitend für die eigentliche Märchenoper in Deutschland gewirkt hat, ist bereits hervorgehoben worden.

c. *Lulu.* Romantische Oper in drei Aufzügen von Güntelberg, in Musik gesetzt von Friedrich Kuhlau. Kopenhagen cr. 1825. Kl.-A. bei J. A. Böhme in Hamburg.

Der Inhalt der Oper ist das gleichnamige Märchen. Die Komposition, die durchweg edel und formvoll gehalten ist, giebt zu besonderen Bemerkungen keine Veranlassung Ein nationales Gepräge ist ihr nicht eigentümlich, wohl aber sind in den Chören der Elfen, Kobolde und Hexen deutlich Einflüsse der deutsch-

[1] vergl. Jahn a. a. O.

romantischen Bewegung bemerkbar. Ein Spinnlied der Hexen ist besonders originell.

4) **Pervonte.** Quelle: Wieland, Dschinnistan. Der Titel und teilweise die Idee aus Basile 1, 3.

a. *Pervonte oder die Wünsche.* Eine komische Oper in drei Akten nach einem bekannten Märchen von Wieland, bearbeitet von Kotzebue, mit Musik von L. C. Reinicke. cr. 1815. Partitur Kgl. Theaterbibl. Das Textbuch Nr. 804 der Barth'schen Sammlung.

Text und Musik verfallen ins Possenhafte. Die Gesänge Soliman's sind richtige Couplets im deutschen Sinne.

b, *Pervonte.* Text von Kotzebue, Musik von Lindpaintner. München 1817.

5) **Der Rothmantel.** Quelle: Musäus, Volksmärchen: Der gespenstische Barbier. [1]

a. *Der Rothmantel.* Musik von Wilhelm Würfel. Wien cr. 1832. Nicht im Druck erschienen.

v. Biedenfeld [2] nennt das Werk, dem er zu viel Absichtlichkeit vorwirft, „ein frostiges Ganze, das wohl einen Achtungsbeifall erringen, aber keine besondere Lust zum Wiederhören erwecken kann."

b. *Des Reichen Sohn aus Bremen* oder *der Rothmantel.* Romantische Oper in fünf Akten, frei nach einem Märchen von Musäus, von K. F. Holm. Musik von Carl Eberwein. Weimar 1845. Das Textbuch Nr. 2208 der Barth'schen Sammlung.

c. *Der Rothmantel.* Romantisch-komische Oper in drei Akten von Richard Wuerst. Partitur-Manuskript auf der Kgl. Bibl. in Berlin. Berlin 1848.

Die feinsinnige Musik löst in ausgezeichneter Weise die Aufgabe, einen derbkomischen Märchenstoff zu behandeln, ohne dabei ins Burleske zu verfallen.

[1] Damit verwandt die Geschichte Nureddins und der schönen Perserin in „Tausend und eine Nacht" (Nacht 250 – 261), deren erster Teil den Stoff zur Oper „Gülnare" hergegeben hat.

[2] Freiherr von Biedenfeld: Die komische Oper der Italiener, der Franzosen und der Deutschen. Leipzig 1848.

d. *Der Rothmantel.* Komische Oper in drei Akten nach Musäus' Volksmärchen von Paul Heyse. Musik von Krempelsetzer. München 1868, auch Berlin, Friedrich-Wilhelmstädtisches Theater 1870. Das Textbuch Nr. 1209 der Barth'schen Sammlung.

6) **Der Rubin.** Musikalisches Märchen in zwei Aufzügen, mit Benutzung des gleichnamigen Märchen-Lustspiels von Fr. Hebbel, von Eugen d'Albert. Leipzig. Breitkopf & Härtel. Zum ersten Male aufgeführt am 12. Oktober 1893 in Karlsruhe.

Bedura, die Tochter des Kalifen von Bagdad, ist, als sie in ihrem Garten Rosen pflückte, auf unbegreifliche Art verschwunden. Ein böser Geist hat drei Tropfen ihres Blutes verlangt, deren er zur Bereitung eines verführerischen Liebestrankes bedarf, sie aber hat dies Ansinnen von sich gewiesen. Zur Strafe wird sie durch die Tücke des Zauberers in einen Rubin gebannt und schläft den Todesschlaf, ehe sie noch starb. Nur ein Mensch kann sie erlösen, und zwar dadurch, dass er sich freiwillig des Edelsteins entäussert und das von sich wirft, was menschliche Begierde sonst zu halten pflegt. Irad, ein mit übernatürlichen Kräften begabter Greis (ein ins Orientalische übersetzter Eremit aus dem Freischütz), der schützend und das Gute fördernd in die Handlung eingreift, sucht diese Erlösung herbeizuführen und findet in Asaf, einem reinen und unerfahrenen Jüngling, das geeignete Werkzeug seines Planes. Er verkauft den Rubin an einen Juwelier in Bagdad. Dort sieht ihn Asaf, als er zu Beginn der Handlung, nach dem Tode seines Vaters verwaist und weltfremd, in die prunkende Stadt kommt; und bei dem fascinierenden Anblick des Steines entbrennt er in so heftiger Begierde, dass er denselben gewaltsam an sich reisst und den Juwelier mit dem Leben bedroht. Von den Wachen ergriffen und vor den Kadi geführt, wird er zum Tode verurteilt. Ruhig lässt er alles mit sich geschehen, wie ein Fanatiker all sein Sinnen und Trachten nur auf das funkelnde Kleinod richtend, das er nicht aus den Händen zu geben vermag. Irad rettet ihn im letzten Augenblicke, indem er ihn mit sich in die Erde versinken lässt.

Der zweite Akt führt uns in den unterirdischen Gang, der beide aufgenommen hat, und hier erfährt Asaf die geheimnisvolle Verzauberung Beduras. Irad belehrt ihn, dass drei Küsse,

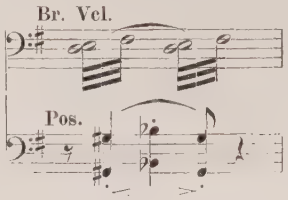
um Mitternacht auf den Stein gedrückt, die Prinzessin für kurze Zeit ins Leben zurückrufen, erklärt sich aber unvermögend, die Entzauberung selbst herbeizuführen oder das Mittel dafür anzugeben. Asaf bleibt allein; die Mitternachtstunde naht heran, die Stimme des Tempelwächters tönt aus der fernen Moschee, und Asaf küsst den Stein, der zur Erde fällt. An seiner Stelle erscheint Bedura. Asaf erkennt, dass die seltsam magnetische Anziehungskraft, die ihn so mächtig an das Kleinod gefesselt hat, nichts anderes war, als die noch unbewusste Liebe zu der schönen Jungfrau. Er ist bereit, sie zu befreien, doch ist es auch ihr versagt, das Mittel zu nennen; von selbst muss er darauf kommen, wenn es wirken soll. Wieder ertönt der Gesang des Wächters, Bedura verliert ihre menschliche Gestalt, der Rubin liegt wie vorher am Boden. Asaf wird in die Strassen Bagdads zurückversetzt, zum zweiten Male verhaftet und vor den Kalifen geführt. Der um die Tochter trauernde Vater glaubt in dem funkelnden Rubin den Blick der Verlorenen wiederzuerkennen, doch auch ihm verweigert Asaf die Herausgabe des Edelsteins. Er reisst sich aus den Händen seiner Wächter, erreicht einen Hügel und wirft sein heiligstes Gut, dass er keinem nach seinem Tode gönnt, in die Fluten des Tigris. So erfüllt er unbewusst die Bedingung zu Beduras Erlösung. Die Neubelebte kehrt in die Arme ihres Vaters zurück, der sie mit Asaf vermählt und diesen mit der Krone seines Landes schmückt.

Diese Dichtung, zwar von übernatürlichen Voraussetzungen ausgehend, schildert gleichsam in märchenhaftem Rahmen menschliches Fühlen und Handeln. Man kann eigentlich mehr von einer Märchenform, als von der Darstellung eines märchenhaften Inhaltes sprechen. In der Charakterisierung der Hauptfigur erkennt man unschwer Anklänge an den „reinen Thoren," der selber, ohne Führung, durch die Kraft seiner Liebesempfindung den Weg zum Erlösertum finden muss, wie denn auch, wohl nicht unabsichtlich, die Instrumentaleinleitung in der Structur an das Parsifal-Vorspiel gemahnt.

D'Albert's Musik zeigt blühendes Epigonentum. Ohne durch Entlehnungen unselbständig zu sein, wandelt der Komponist doch vorwiegend in den Bahnen des Bayreuther Meisters, seine mehr lyrische Eigenart dem Stile der späteren Musikdramen meist glücklich anpassend. Dem Wesen der Märchendichtung steht dieser Stil freilich durch den Mangel an naivem und schlichtem

Ausdrucke fern, was sich bei einem wirklichen Märchen noch empfindlicher bemerkbar gemacht haben würde.

Die Partitur ist nirgends uninteressant oder gewöhnlich, dagegen macht sich eine gewisse Sucht nach Eigentümlichkeit ab und zu geltend. Hierher gehören Kombinationen wie der unerquickliche (weil an dieser Stelle unnatürliche) $^5/_4$ Takt[1] in der Rede des Kadi: „O Sonne des Weltalls," oder jene Stelle zu den Worten: „Sie ist da, die schauervolle Stunde, in der die Toten leben. Ist es denn so kalt? Mich friert!"



wo fünf aufeinanderfolgende Ganztöne, vier davon gleichzeitig, ertönen, eine Wirkung, die nicht mehr harmonisch, sondern höchstens noch durch das instrumentale Klangkolorit zu rechtfertigen ist.

7) **Glückskind und Pechvogel.** Märchenoper für Kinder in zwei Akten nach dem gleichnamigen Märchen in Richard Leander's „Träumereien am französischen Kamin" von Heinrich Karsten. Musik von Carl Reinecke. Kl.-A. à 4 mains mit Text, Leipzig bei Breitkopf & Härtel.

Das Karsten-Reinecke'sche Werk ist eine kleine Operette für Kinder, und zwar auch, was die Ausführung betrifft. Demgemäss ist Text und Musik nicht nur gedanklich, sondern auch technisch für einen kindlichen Standpunkt berechnet. Die Singstimmen überschreiten nicht den Umfang einer Oktave, die Rolle des Königs ist sogar auf einen Ton komponiert;[2] schwierigere Stellen sind so eingerichtet, dass sie vom Blatt gesungen werden können, und der Chor kann durch Stimmen hinter der Scene verstärkt werden. Überdies wird die Melodie stets vom Klavier

[1] An und für sich gehört der $^5/_4$ Takt (der Päon epibatus der Griechen) zu den schönsten rhythmischen Gebilden, die in der modernen Musik leider eine nur zu seltene Verwendung finden.

[2] In der „Heimkehr aus der Fremde" hatte Mendelssohn schon denselben Scherz angebracht.

mitgespielt, sodass die Oper auch als selbstständiges Klavierwerk verwertet werden kann.

Der Text giebt durch Stellen, wie:

„Ei, das ist ein schönes Ende,
Gerade wie im Märchenbuch!"

den Anspruch auf, als ernsthafte Märchendichtung gelten zu wollen; das Ganze erhebt sich nicht über das Niveau eines Scherzes, den Reinecke in der ihm eigentümlichen schlichten und anmutigen Weise musikalisch ausgestattet hat.

C.

Opern mit Märchenelementen.

1) **Die Schwanenjungfrauen.**

Der Ursprung dieser Fabelwesen ist mit geheimnisvollem Dunkel umwoben; sie kommen in zahlreichen Volksliedern und Märchen vor, ohne in ihrem Wesen klar bestimmt zu sein. Vielleicht sind sie mit den Walkyren der Skandinavier verwandt oder identisch. Das Kunstmärchen hat sich auch des Stoffes bemächtigt. Musäus, Der geraubte Schleier; Grimm, Der Trommler.

a. *Der Feensee.* Grosse romantische Oper mit Tanz in fünf Aufzügen von Scribe und Mélesville. Musik von Auber. Paris 1839.

Die benutzten Motive sind: Der Verlust des Schleiers (des Federgewandes im Märchen) und die Entsagung auf die Freuden des Geisterreiches aus Liebe zu einem Menschen.

b. *Il Lago delle fate.* Musik von Coccia. Turin 1841.

c. *Il Lago delle fate.* Musik von Dominiceti. Neapel 1878. Text von Zanardini.

2) **Gevatter Tod.**[1] Grimm, der Gevatter Tod.

a. *Crispino e la Comare.* Melodramma fantastico-giocoso da Frederigo e Luigi Ricci. Text von Prave. Neapel 1836. Kl.-A. bei Ricordi in Mailand.

[1] Vgl. Johannes Bolte. Das Märchen vom Gevatter Tod. Zeitschrift des Vereins für Volkskunde IV. 34.

Anstatt des Todes erscheint dem Crispino die Nymphe des Brunnens, in den er sich stürzen will, um der ihn drückenden Not zu entgehen. Den breitesten Raum in dem Stück nimmt die Verspottung der Ärzte ein. Die Musik ist lustig und sehr gesanglich geschrieben, aber unbedeutend.

3) **Oberon.**

Wieland's Quellen waren einerseits der 1778 in der *Bibliothéque universelle des romans* erschienene „Huon de Bordeaux" des Grafen Tressan, anderseits die Oberonfabel, wie er sie bei Chaucer (im Merchant's tale) und Shakespeare (Sommernachtstraum) vorgebildet fand [1]. Die Sage von Huon findet sich zuerst als Chanson de geste um 1250. In Prosa wurde sie zuerst im Jahre 1513 gedruckt [2]. In der Zauberkraft des Oberonhornes ist eine der ältesten Märchenideen aller Völker verkörpert. Von Arion und Orpheus bis Gunnar, der durch Harfenschlag die Schlangen abhält, findet sich die Rettung durch Spiele. Die Pfeife, deren Ton die Tiere dem Besitzer folgsam macht, begegnet schon als Geschenk einer Fee im Lai de Tyolet im 13. Jahrhundert [3], und wie ausserordentlich häufig die zum Tanze zwingende Fiedel oder Flöte wiederkehrt, hat der ausgezeichnete Kenner der Märchenlitteratur Hr. Dr. Johannes Bolte erst unlängst eingehend nachgewiesen [4]. Dieses Märchenelement des Oberonstoffes stellen alle Opernbearbeitungen desselben so durchaus in den Vordergrund, dass sie mit grösserer Berechtigung zur Märchen- als zur Sagenoper gerechnet werden können. Eine Reihe älterer englischer Kompositionen hat sogar nur die Elfenfabel zum Gegenstand. Es sind dies:

a. *Oberon the fairy prince* von Ben Johnsen. London 1640. Musik von Ferrabosco.

b. *The fairy queen* von Henry Purcell. London 1692. Manuskript 17908 der Königl. Bibl. in Berlin (Orpheus

[1] Max Koch, Das Quellenverhältnis von Wieland's Oberon. Marburg 1880.

[2] Guessard und Grandmaison, Recueil des anciens poètes de France V. Paris 1860.

[3] Vgl. Johannes Bolte, Das Märchen vom Tanze des Mönches im Dornbusch. S. 5. Anm. 4.

[4] Festschrift zur Begrüssung des 5. allgemeinen deutschen Neuphilologentages. Berlin 1892.

Britannicus) enthält ausser anderen Fragmenten auch solche dieser Oper, für Singstimme und bezifferten Bass notiert.

c. *The fairies* von J. Chr. Smith. London 1755.

d. *Queen Mab* von Chr. Dibdin. London 1769.

e. *A midsummernight's dream* von Bishop. London 1816.

Diesen sind deutscherseits noch beizufügen:

f. *Die Elfenkönigin.* Singspiel von Henneberg cr. 1800.

g. *Titania* von Grossheim. Kassel 1801.

h. *Die Elfenkönigin.* Singspiel von Kanne und

i. Mendelsohn's Musik zum *Sommernachtstraum.* Potsdam 1843.

Von Wieland's Dichtung abhängig sind:

a. *Holger Danske* oder *Oberon.* Eine Oper in drei Akten von Baggesen. Musik von Friedr. Ludw. Aemilius Kunzen. Kopenhagen 1789. Kl.-A. herausgegeben von C. F. Cramer in Kopenhagen 1790; später auch bei Breitkopf & Härtel in Leipzig.

Der Inhalt ist vollständig dem Oberon entnommen, nur der Name der Hauptperson, Hüon, gegen den des dänischen Nationalhelden vertauscht. Die Beziehungen zu Karl dem Grossen fehlen, und statt am Hofe des Kaisers spielt die Schluss-Scene im Reiche Oberon's. Die Musik ist ganz im Stile Gluck's gehalten und erinnert namentlich an dessen Orpheus durch den häufigen Wechsel von Recitativen und kurzen melodischen Sätzen im ersten Akt, durch das erste Arioso Oberon's, dessen sehnsuchtsvoller Klage „Titania!" das Echo antwortet, und durch den harmonischen Bau des Elfenchores, der mehrmals im Verlauf und am Schlusse der Oper unverändert wiederkehrt. Die Ouverture bringt das Tanzmotiv über dem langgezogenen d des Hornes:

und die edle Weise Oberon's:

Im ganzen ist die Oper so voll Erfindung und so meisterlich in der formellen Gestaltung, dass ihr Verschwinden von der Bühne sehr zu bedauern ist.

b. *Oberon, König der Elfen.* Ein Singspiel in drei Aufzügen von Gieseke. Musik von Wranitzky, Frankfurt a. M. 1790. Partitur-Manuscript, Kgl. Theaterbibl. Nr. 303. Einzelne Stücke daraus sind bei Heckel in Mannheim erschienen.

Dem Stoff sind hauptsächlich komische Situationen abgewonnen; die Hauptperson ist der Knappe. Demgemäss schlägt auch die Musik einen vorwiegend heiteren Ton an. Sie ist leicht und gefällig, technisch gewandt, aber nirgends bedeutend und steht jeder Romantik fern.

c. (*Huön und Amanda.* Musik von Carl Hanke. Flensburg 1794)?

d. *Oberon.* Oper in drei Akten. Text von Planché. Musik von C. M. v. Weber. London 12. April 1826.

In dem dramatisch wenig glücklichen Texte hat der englische Dichter den Elfen Wieland's die unholden Naturgeister aus Shakespeare's „Sturm" gesellt und dadurch dem Komponisten noch reichere Gelegenheit geboten, die fantastische Seite seines Naturells zu entfalten. Für die geheimnisvollen Zauber der Geisterwelt und die Romantik des Naturlebens hat Weber durch die Chöre im Oberon für immer den Ton in der Musik angegeben. Wäre er uns nicht so früh entrissen worden, so hätte ihn die Eigenart seiner Begabung sicherlich auch zur reinen Märchenoper geführt, für die er, wie kein anderer, geschaffen war. Bekanntlich sind im Oberon auch zwei arabische Originalmelodien in genialer Weise benutzt worden.[1] Es sind dies der Marsch der Haremswache im ersten Finale und das Tanzmotiv im Anfang des dritten Finales.

Anmerkungen.

1. Im 11. Bande des 4. Jahrganges der deutschen Schaubühne 1792 ist ein „Oberon oder König der Elfen," romantisches Singspiel in drei Aufzügen nach Wieland von Sophie Seylers, Augsburg 1789, veröffentlicht. In dieser Bearbeitung wird auch von der dritten Eigenschaft des Hornes,

[1] F. W. Jähns, C. M. v. Weber in seinen Werken.

alles versteinern zu können, — ein Anklang an das Fortunatmärchen[1] — Gebrauch gemacht. Ob dieses Singspiel komponiert worden ist, findet sich nirgends angegeben.

2. In einer Burleske von C. Blum „Der Spiegel des Tausendschön" (Manuskript Kgl. Theaterbibl. Nr. 613), Berlin 1831, kommt gleichfalls eine zum Tanze zwingende Fiedel vor.

4) Die Räthsel.

Das Lösen eines Bundes, in Grimm: die weisse Schlange, das Räthsel, die sechs Diener, die zertanzten Schuhe; auch das kluge Schneiderlein. Desgleichen in anderen, namentlich orientalischen Märchen. Für die Bühne hat dem Stoff seine Fassung gegeben Carlo Gozzi (Venedig 1720—1806) in seinen „Dieci fiabe."

a. *Turandot.* Oper in zwei Akten. Musik von Hoven. Berlin. Repertoire des Königsstädtischen Theaters Nr. 21. Kl-A. bei B. Schott Söhne in Mainz.

b. *Turandot.* Musik von Carl Blumenröder. München 1810.

c. *Turandot.* Musik von Franz Danzi. Karlsruhe cr. 1815.

d. *Turandot.* Musik von Reissiger. Dresden 1835. Das Textbuch Nr. 2076. der Barth'schen Sammlung.

e. *Turandot. Prinzessin von Schiras.* Musik von J. V. von Püttlingen. Wien 1838.

f. *Turandot.* Musik von H. S. von Löwenskjold. Kopenhagen 1854.

g. *Turanda.* Text von Gazzoletti. Musik von Bazzini. Mailand 1867. Das Textbuch Nr. 2721 der Barth'schen Sammlung.

h. *Turandot,* dreiaktige komische Oper. Text und Musik von Theobald Rehbaum. Berlin 1888.

i. *Turandot,* nachgelassene Oper von Adolf Jensen. Text von Egbert Jensen. Kl-A. 1888 gedruckt.

5) Der Nixenstoff.

Die Vorstellung von weiblichen Wassergeistern, die ganz oder teilweise menschliche Gestalt anzunehmen vermögen, ist in den

[1] vgl. Joh. Bolte a. a. O.

Volksliedern und Märchen aller Nationen heimisch. Zur Verwendung in der Oper ist sie, ausser in den Rheintöchtern in Richard Wagner's Nibelungenring, innerhalb dreier Sagenkreise gekommen: in dem der Melusine, der Undine und der Lorcley.

A. Melusine. (Geschichte des Raimondin von Lusignan.) Zuerst hat den Stoff Jean d'Arras 1387 in französischer Prosa behandelt, dann der Trouvère Couldrette 1401 in Versen. Er findet sich in dem Roman des Th. von Ringoltingen, gedruckt zu Augsburg im Jahre 1474, aus dem ihn Hans Sachs und Jacob Ayrer zu ihren Dramen entnommen haben.[1] Die in Deutschland bekannteste Bearbeitung der Sage ist die von Ludwig Tiek (1800). Sie liegt auch den meisten Opern zu Grunde.

a. *Lanvale und Viviane.* Musik von Stan. Champein. Paris 1773.

b. *Adele di Lusignano.* Text von Romani, Musik von Carafa. Mailand 1817. Das Textbuch No. 693 der Barth'schen Sammlung.

c. *Melusine.* Text von Grillparzer. Musik von Conr. Kreutzer. Berlin 1833. Kl.-A. bei Witzendorf in Wien.

d. *Melusine.* Romantische Oper von Pasqué, Musik von Schindelmeisser. Darmstadt 1869. Kl.-A. bei Bote & Bock in Berlin.

e. *Melusine.* Text und Musik von Carl Grammann. Wiesbaden 1875. Kl-A. bei Ries & Erler in Berlin.

f. *Die schöne Melusine.* Musik von Theodor Hentschel. Text von Elard Hofschläger. Bremen 1875. Kl-A. bei A. Kranz in Bremen.

g. *Raimondin.* Oper in fünf Aufzügen. Musik von C. v. Perfall. Dichtung von Hermann Schmid. München 1881. Kl-A. bei Breitkopf & Härtel in Leipzig.

Hermann Schmidt hat die Melusinensage ganz von ihrem lokalen Hintergrunde losgelöst, so dass wir es in dieser Fassung eigentlich mit einem reinen Märchenstoff zu thun haben.

Raimondin hat auf der Jagd seinen Oheim durch einen verirrten Pfeil tödlich verletzt. Von Gewissensbissen gepeinigt irrt er im Walde umher, bis er erschöpft an jenem Brunnen nieder-

[1] Vgl. M. Nowack, Die Melusinensage. Zürich 1886.

sinkt, welcher der Aufenthalt Melusine's und ihrer Gespielinnen ist. Die Nixen rufen den Verschmachtenden durch einen Trunk ins Leben zurück, und gleich bei dieser ersten Begegnung erwacht in Melusine und Raimondin eine tiefe Herzensneigung. Trotz der Warnungen eines alten Dieners, der den beim Volke verrufenen Brunnen kennt, kehrt Raimondin allnächtlich an die Stätte seiner Sehnsucht zurück. Melusine gesteht ihm, dass sie an den Brunnen gebannt ist und nur die Seine werden kann, wenn er hier sein Leben an das ihre ketten und vertrauensvoll, ohne zu fragen, sie stets am Tage des Herrn der Einsamkeit und ihrem dunklen Geschicke überlassen wolle. Raimondin ist bereit, diese Bedingung zu erfüllen, und auf Melusine's Wink verwandeln geschäftige Gnomen und Elfen den düstern Ort in eine prächtige Burg.

Schon bei der Hochzeit, an der auch der König des Landes teilnimmt, erregt das Geheimnisvolle der Allen unbekannten Braut Verdacht, ihre Schönheit den Neid der Ritter. Vor allem sucht Forez, der Seneschall des Königs, Misstrauen in dem Herzen Raimondin's zu erwecken, der indessen mit dem Schwerte für die Ehre seiner Gattin eintritt.

Ein Jahr verrinnt in Glück und Liebe, und ein Sohn wird dem Paare geboren. Doch bald weicht das frohe Zutrauen Raimondin's trüben Gedanken; von Neuem durch die Reden der ihm sein Glück missgönnenden Ritter irre gemacht, erfährt er, was sich das Volk über das geheimnisvolle Treiben seiner Ehefrau zuraunt. Er glaubt sich verraten, und plötzlich ergreift ihn das unwiderstehliche Verlangen, den Schleier dieses Geheimnisses zu zerreissen. Er bricht seinen Eid, dringt zu verbotener Stunde in das Gemach Melusine's und besiegelt damit ihr und sein Geschick. Melusine, die durch den Fluch ihrer Mutter, einer mächtigen Fee, zum Nixendasein verurteilt war, bis sie ein Mensch durch treue und vertrauende Liebe erlösen würde, ist dieser Erlösung durch Raimondin's treulose That verlustig gegangen. Sie verlässt ihn für immer und kehrt in den Brunnen zurück.

Perfall's Musik ist nicht das Werk eines originellen, schöpferischen Geistes — weder formell noch gedanklich bietet er viel Neues, — aber ein liebenswürdiges Talent spricht aus ihr, ein vornehmer Geschmack und ein hochentwickelter Sinn für Wohllaut, der doch nie in Weichlichkeit ausartet. Der Hang zu romantischer Stimmungsmalerei lässt die Nixenscenen als die

bedeutenderen hervortreten. Besonders reizvoll ist das Vorspiel im Walde gestaltet, in dem das Terzett der Nixen durch blühende Klangwirkung sich auszeichnet. Bedauerlich ist, dass die Ballade des Ekardt im dritten Aufzug („ein Brunnen sprudelt") dem Charakter des deutschen Volksliedes so fern steht, dessen Wirkung gerade hier berechtigt gewesen wäre.

h. *Melusine.* Text von Ernst Marbach. Musik von Carl Mayrberger. Pressburg 1876.

B. Undine. Die Undinensage ist ziemlich modern, sie findet sich erst bei den Dichtern des 18. Jahrhunderts. So, wie sie die Operndichtung benutzt hat, liegt sie in Fouqués Erzählung vor. Berlin 1811.

a. *Undine.* Text nach Fouqué. Musik von E. Th. A. Hoffmann. Berlin 1816. Zwei handschriftliche Exemplare, das eine teilweise autograph, befinden sich auf der Kgl. Bibl. in Berlin.[1]

b. *Undine.* Musik von J. v. Seyfried. Wien 1817. Nicht im Druck erschienen.

c. *Undine.* Musik von Girschner. Berlin 1830. Daraus ein Duett (2800 auf K) auf der Berliner Kgl. Bibliothek.

d. *Undine.* Text von Borgaard. Musik von E. Hartmann. Copenhagen 1842.

e. *Undine.* Musik von Alexis von Lwoff. Petersburg 1846. Das Textbuch No. 3319 der B.'schen Sammlung.

f. *Undine.* von Albert Lortzing. Leipzig 1846.

g. *La reine de l'onde.* Musik von Françoise Péau de la Roche Jaju. Paris 1862.

h. *Ondine.* Musik von Th. Semet. Paris 1863.

i. *The river spirit.* Musik von Fr. Mori. London 1865.

k. *Ondoline.* Musik von Müller-Beuthen. Strassburg 1883.

l. *La légende de l' Ondine.* Romantische Oper in drei Akten. Text von Ch. Velmont. Lüttich 1886.

[1] Riemann in seinem Opern-Handbuche (Leipzig 1887) giebt irrtümlich an, dass die Partitur beim Brande des Opernhauses vernichtet worden sei.

Anmerkung.

Auf dem Gebiete der Zauberoper finden wir die Undine als Donauweibchen, Nixenkönigin oder Saalnixe. Ferdinand Kauer in Wien komponierte 1796, 1797 und 1803 die drei Teile des *Donauweibchen* von K. F. Heusler, Bierey 1802 den dritten Teil; Fr. A. Hiller schrieb dazu ein Zwischenspiel *Das Nixenreich* (Altona 1802). Hierher gehören auch „*La fille du Danube*" von Cavos (Petersburg 1806), *Roussalka* von Puschkin, Musik von A. Dargomyzski (Petersburg 1856) und *Les Roussalkes* von de Maistre (Brüssel 1870).

C. Die Loreley. Der Stoff ist von Clemens Brentano poetisch gestaltet.[1]

a. *Die Loreley.* Text von Geibel. Musik von Felix Mendelssohn-Bartholdy. Unvollendet. Winzerchor, Ave Maria und Finale.

b. *Die Loreley.* Musik von Ign. Lachner. München 1846. Ouverture (Partitur) bei André. Einzelne Stücke für Gesang bei Schubert in Hamburg.

c. *Die Nymphe des Rheines.* Musik von G. A. Heinze. Breslau 1846

d. *Die Loreley.* Text von Ad. Storm. Musik von Fr. von Kornatzky. Berlin 1852. Nicht im Druck erschienen.

e. *Lorelei.* Oper in einem Akt. Musik von Erik A. W. Siboni Kopenhagen 1859.

f. *Lurline.* Text von E. Fitzball. Musik von Wallace. London 1860. Kl.-A. bei Schubarth in Leipzig.

g. *Die Loreley.* Text von Geibel. Musik von Max Bruch. Mannheim 1863. Partitur und Kl.-A. bei Siegel, Leipzig.

Was die Loreley-Ballade so stimmungsvoll und anregend macht, ist der Umstand, dass nicht eine Handlung selbst, sondern nur der Abschluss einer solchen, ein Nachspiel ihren Inhalt bildet. Der mitschaffenden Phantasie ist dadurch ein weiter Spielraum geboten, und Aufgabe des dramatisierenden Dichters war es, der notwendigen Vorgeschichte feste Gestalt zu verleihen.

[1] Die im Jahre 1799 gedichtete Ballade „Lore Lay, die Zauberin" erschien zuerst in Brentano's Roman Godwi, Bremen 1801, I., S. 392. Nach dem Vorbild dieser Ballade dichtete Heine 1823 seine Lorelei, die durch Silcher's Komposition (1838) ausserordentliche Volkstümlichkeit erlangt hat.

Geibels Textbuch löst diese Aufgabe in natürlicher und teilweise hochpoetischer Art. Leider hat der Dichter nicht ganz frei geschaffen, sondern sich — wohl in der Absicht, dem Musiker eine dankbare Form zu bieten — offenbar unter den Einfluss bekannter und wirksamer Opernscenen gestellt, was auch der Vornehmheit seiner Diction hier und da Abbruch gethan hat. Weit hervorragend und wahrhaft Geibelisch ist jene grosse Scene im Rheinthal, welche den ethischen Kern der Handlung enthält, und man begreift, dass Mendelssohn sich von ihr am meisten angezogen fühlte und sie zuerst in Musik setzte. Das Übrige steht nicht auf gleicher Höhe. Der Text, welcher der Oper Max Bruch's zu Grunde liegt, weicht übrigens von der ursprünglichen Fassung[1] vielfach ab.

Leonore, ein einfaches Landmädchen, ist die Tochter des Schenkwirts zu Bacharach am Rhein. Pfalzgraf Otto hat ihre Liebe zu gewinnen und sie über seine Person zu täuschen gewusst. Bei Beginn des Stückes steht er im Begriff, mit Bertha, der Nichte des Erzbischofs von Mainz, eine standesgemässe Ehe zu schliessen. Leonore entdeckt seinen Verrat und eilt in stürmischer Nacht an das Ufer des Flusses. Dort klagt sie ihr Wehe und ruft die Geister der Tiefe zu Rache und Vergeltung auf. Die Gerufenen entsteigen dem Flusse, geloben ihr Rache, indem sie ihr männerverderbende Schönheit verleihen; sie aber wird die Braut des Rheins.

Leonore beginnt ihr Rachewerk auf dem Hochzeitsfest des Pfalzgrafen. Ihre berückende Schönheit blendet alle Ritter und entlockt aufs Neue den Bräutigam den Armen seiner Braut. Von der Kirche der Hexerei beschuldigt, soll sie verbrannt werden; aber der Eindruck, den sie auch auf ihre Richter macht, führt ihre Freisprechung herbei. Otto, der seiner wahnsinnigen Leidenschaft nicht Herr zu werden vermag und seine Gattin verstösst, wird exkomuniziert und des Landes verwiesen.

Der letzte Akt führt uns wieder in den Kreis der Winzer an die Ufer des Rheins. Wir erfahren, dass Bertha aus Gram gestorben ist, und Otto ruhelos und fluchbeladen umherirrt. Die Lore sitzt auf dem Felsenriff und singt ihr verlockendes Lied. Otto kehrt noch einmal in ihre Nähe zurück, noch einmal lauscht er ihrem Gesange und versucht ihre Liebe wieder zu gewinnen.

[1] Original-Ausgabe der „Loreley" bei Carl Rümpler in Hannover.

Doch vergebens: von den Geistern an ihr Gelöbnis gemahnt, bleibt sie dem Flusse getreu, dem sie sich zu eigen gegeben hat. Otto stürzt sich in die Fluten, aus denen der den Sieg der Schönheit feiernde Gesang herauftönt.

Bruch's Musik, stets meisterhaft in der Faktur, trägt mehr konzertmässigen, als dramatischen Charakter und erhebt sich zu grösserer und eigenartiger Wirkung nur in den Chor- und Ensemble-Scenen. In den Sologesängen herrscht das Liederartige vor. Als Komponist des Geibel'schen Buches war Bruch in der heiklen Lage, jene grosse Scene: „Woher, woher am dunkeln Rhein" noch einmal setzen zu müssen, die nicht nur zu den vollendetsten, sondern auch bekanntesten Kompositionen Mendelssohn's gehört. Es war schwer, hier etwas Anderes zu wollen, so treffend und erschöpfend ist der Ausdruck des älteren Meisters für die Vorgänge dieser düstern und leidenschaftlichen Scene. Bruch vermeidet zwar direkte Anklänge, seine ganze künstlerische Persönlichkeit ist aber derjenigen Mendelssohn's zu nahe verwandt, als dass die Gegenüberstellung beider Kompositionen für die musikgeschichtliche Betrachtung Interesse böte. Es sei noch erwähnt, dass in der instrumentalen Einleitung zum vierten Akt das Thema des Silcher'schen Liedes eine sinnige Verwendung findet.

h. *Die Loreley.* Dramatisches Märchen von Hersch. Musik von Jos. Neswadba. München cr. 1870.

i. *Lorhelia.* Text von Calvi. Musik von S. Falchi. Rom 1878.

k. *Loreley.* Text von Martenson nach Geibel. Musik von Fredrik Pacius. Helsingfors 1887.

l. *Loreley.* Text und Musik von Joh. Bartholdi. Kopenhagen 1887.

m. *Loreley* von Roquette. Musik von E. Naumann. Berlin 1889. Kl.-A. bei Bertling in Dresden.

n. *Loreley.* Musik von Catalani. Turin 1890.

o. *Loreley.* Text und Musik von Hans Sommer. Braunschweig 1891. Kl.-A. u. Partitur bei Bede in Hannover.

Wir haben es in der vorliegenden Abhandlung nur mit der Oper und dem Singspiel zu thun gehabt; es giebt aber noch drei andere Gattungen von Bühnenwerken, welche zur Märchendichtung in Beziehung stehen können: die moderne Operette, das Ausstattungsstück mit Musik und das Ballet. Alle drei haben vielfach Märchenstoffe benutzt, doch so, dass sie für unsern Gesichtspunkt nicht in Betracht kommen. Die moderne Operette unterscheidet sich von der komischen Oper nicht nur durch den leichteren Gehalt der Musik (diese Grenze wäre nicht einmal scharf zu ziehen) sondern vor allem dadurch, dass ihr der künstlerische Ernst mangelt. Alles ist ins Burleske gezogen, die Handlung nur Vorwand, die Empfindung meist unwahr, der Ausdruck parodiert.[1] Da aber nur ein ernst behandelter Stoff auf die Kunstform Einfluss hat, so kann von einer Märchenoperette nicht die Rede sein. – Im Ausstattungsstück spielt die Musik, quantitativ und qualitativ, eine so untergeordnete Rolle, dass sie sich überhaupt jeder ästhetischen Betrachtungsweise entzieht. Dazu kommt, dass eine Statistik dieser Werke[2] beinahe garnicht vorhanden ist. Das Ballet verzichtet auf das Wort, das recht eigentlich erst die Musik mit der Handlung verbindet. Daher bleibt die Musik hier immer nur Tanzmusik im höheren oder niederen Sinne, so charakteristisch sie als solche sein mag. Die bekanntesten Märchen, wie Dornröschen, Aschenputtel, Aladin u. a. sind mehrfach, und zum Teil von bedeutenden Meistern, als Ballet komponiert worden. Dass auch die Konzertmusik das Volksmärchen in ihren Bereich gezogen hat, soll der Vollständigkeit wegen erwähnt werden. Unter den in weiteren Kreisen bekannt gewordenen Werken sind zu nennen: Niels W. Gade, „Erlkönig's Tochter;" Arno Kleffel, „Schwestertreue" (die wilden Schwäne); Reinecke, „Dornröschen," „Schneewittchen" und „Aschenbrödel;" Ferdinand Hummel, „Rumpelstilzchen," „Hänsel und Gretel;" Perfall, „Undine" und „Dornröschen."

[1] Vgl. Offenbach, Barbe bleue; Ruyther, Peau d'âne; Audran, Petit poucet und andere Werke dieser Richtung.

[2] Der Verfasser erinnert sich, im ehemaligen Viktoria-Theater und auf der Kroll'schen Bühne in Berlin derartige Bearbeitungen von „Biche au bois," „Galoschen des Glücks" u. s. w. gesehen zu haben, die in keiner der benutzten Quellen verzeichnet sind.

Nachdem wir, ausgehend vom Begriffe des Märchens, wie er sich in der Litteratur gebildet hat, nunmehr das Wesen, die Entwickelung — und soweit sie sich überblicken liessen — die einzelnen Werke der Märchenoper zu erkennen versucht haben, erübrigt noch, einige Betrachtungen allgemeinerer Natur, die sich an unsern Gegenstand knüpfen lassen, hinzuzufügen. Hauptsächlich sind es drei Fragen, deren Beantwortung von Interesse sein dürfte: welche Art von Märchenstoffen hat die Oper mit Vorliebe behandelt? was für Änderungen sind damit vorgenommen worden? und in welchem Sinne kann man von einem Einfluss des Märchens auf die Musik sprechen?

Was zunächst die Wahl der Stoffe betrifft, so zeigt ein Blick auf unsere Tabelle, dass beinahe nur die bekanntesten und am meisten verbreiteten Märchen zur Benutzung herangezogen sind. Was als Jugenderinnerung in den Gemütern weiter Kreise lebt, musste naturgemäss für die Verwendung auf der Bühne besonders geeignet erscheinen. Dass der grössere Reichtum an phantastischen und glanzvollen Vorgängen für die Bevorzugung eines Stoffes gleichfalls maassgebend war, versteht sich bei der Neigung, welche die Oper im allgemeinen dazu zeigt, von selbst. Auffallend ist, wie häufig derselbe Stoff gleichzeitig an verschiedenen Stellen auftaucht. Man sieht, wie eine einmal angeregte Idee fruchtbar wird und oft eine ganze Reihe von Nachahmungen zur Folge hat. Es hängt dies mit der Eigentümlichkeit der Oper überhaupt zusammen, die sich immer einen schon vorhandenen Erfolg zu Nutze zu machen sucht und gern solche Stoffe wählt, die ihre Wirksamkeit im Drama oder sonst in der Litteratur bereits bewährt haben. Daher können wir auch an der Zu- oder Abnahme der Beliebheit der Märchenoper die Stellung erkennen, welche eine Zeit dem Märchen gegenüber einnimmt.

Die Umgestaltung zu Operntexten hat die Fabel der Märchen, wenigstens in den wesentlichen Zügen, meist unverändert gelassen; die Änderungen betreffen selten die äussern Vorgänge und Hauptmomente der Handlung. Selbst dem Übernatürlichen hat sich wohl oder übel die scenische Darstellung anbequemen müssen: Zwerge und Riesen, Feen, Hexen und Elementargeister, sogar der gestiefelte Kater sind auf die Bühne verpflanzt, und der tollste

Wechsel der Scenerie war den Dichtern mehr willkommen als hinderlich. Dagegen kann man nicht leugnen, dass mit dem inneren Kern, dem im höheren Sinne Märchenschaften in den meisten Fällen sehr frei verfahren worden ist. Einerseits ist es oft in bedeutungslosen Zauberspuk veräusserlicht, andererseits zu Gunsten einer mehr natürlichen Handlung ganz oder teilweise eliminiert. Erst ziemlich spät, mit dem fortschreitenden Verständnis für Volks- und Märchendichtung, tritt mehr und mehr, namentlich in Deutschland, das Bestreben hervor, diese Seite in der Märchenoper zu ernsterer Wirkung zu vertiefen.

Die Frage, ob das Märchen Einfluss auf die Musik gehabt hat, ist nicht leicht und nicht so ohne weiteres zu beantworten. Dass eine Musik an sich „märchenhaft" sein könne, muss bezweifelt werden. Das angeführte Terzett aus Grétry's Blaubart[1] erzeugt eine eigentümliche Stimmung, aber schwerlich losgelöst vom Text und dem Eindruck der Situation. Es verhält sich damit ähnlich wie mit der „historischen" Musik, von der Wagner[2] sehr richtig behauptet, dass ihr eigentlich nur das Prädikat des Befremdlichen zukomme. Der weitere Begriff des Romantischen ist allerdings mit Recht auch auf die Musik anwendbar, aber es darf nicht vergessen werden, dass er hier eine besondere Bedeutung hat. Die musikalische Romantik hat sich in der Instrumentalmusik entwickelt und hat nur in soweit in die Oper Eingang gefunden, als diese sich instrumentaler Mittel bedient. Die weitere Erörterung dieses Themas, die uns auf das heikelste Gebiet der musikalischen Ästhetik, auf die Frage nach der Ausdrucksfähigkeit der Musik und der Art ihrer Beziehungen zu dem dargestellten Gegenstande führen würde, liegt ausserhalb des Rahmens dieser Arbeit. Mit Sicherheit kann nur festgestellt werden, dass die Märchendichtung durch die Zuführung volkstümlicher Elemente, im besondern des Kinderliedes, Einfluss auf die dramatische Musik geübt hat.

Es ist in der Natur des Märchens begründet, dass es zu einer Dramatisierung nicht gut der musikalischen Beihilfe entraten kann; während die Zahl der Märchenopern, wie wir gesehen haben, ziemlich gross ist, gehören die Märchenbearbeitungen im rezitierenden Drama zu den seltenen Ausnahmen. Ihrerseits

[1] Siehe pag. 48.

[2] R. Wagner, Oper und Drama Leipzig 1869.

aber findet die Musik im Märchen ein Stoffgebiet, das ihr durch die mehr typisch als individuell gezeichneten Gestalten, durch die sprungweise, nur die Hauptmomente beleuchtende Führung der Handlung, durch die dem Natürlichen, und daher auch dem natürlichen Ausdruck entrückte Vorstellungssphäre, wie endlich durch seine eudämonistische Tendenz und die Lehre von der Erlösung, welche dem verklärenden, keine hoffnungslose Traurigkeit duldenden Charakter der Tonkunst entspricht, besonders dankbare Aufgaben stellt. Die Entwickelung der Märchenoper ist also durchaus nicht als abgeschlossen zu betrachten, vielmehr steht zu hoffen, dass gerade dieser Zweig des lyrischen Dramas in Zukunft zu immer grösserer Bedeutung gelangen wird.